

من إحدى الزوايا

يحيى حقى



هذا العيد..

فى نلوة عقدها لنا أخيرا الشاعر الفرنسى بيير برنار وهو يختتم زيارته الأولى للقاهرة قال انه لم يحس - على تقيض ما كان يتوقع - بانتقاله من الغرب الى الشرق ، فالتفتدق الذى نزل فيه هو نسخة مكررة لأمثاله فى بلده ، والادعى من ذلك ان الآلات المعروض فى متاجرنا هو من طراز أوربى موجه الآن ذوق الأوربيين أنفسهم ، نبلوه ونحن نتعلق به ، ومضى خيال الشاعر الى أبعد من ذلك فقال ان صورة الحرب التى رسخت فى ذهنه عن تاريخ العرب وقادتهم الى النصر هى تسلسل قوات قليلة فى ستر الليل الى مواقع العدو ، تباعته مع الفجر - فكانما انشقت الأرض عنها - وتفر به ضربة واحدة سريعة ثم تكرر راجعة ، فما بالنا فى حروب يونيو حشدنا الجيش كله وصرفناه على الحدود وفقا لتكتيك مستورد قد لا نحسنه .

وحرص الشاعر - وهو شاب رفيع شديد الحياة - على القول فى نهاية الندوة بان آخر شيء كان يتوقعه هو التوصل للحديث امام جمع من الناس ، تتعلق به نظراتهم ولا تحسول عنه ، انه حبل هم هذه الندوة وأرق له فهو شاعر وليس معاشرا ، ولكن برنامج زيارته كان يقتضيه أن يلقى هذا المرحب الصديق الأديب الذى عن ذهنه اذن هو النقد ، او حتى التطوع بالنصيحة واقتراح علاج ، انما يحدثنا من قلبه حديث صديق لصديق ، غاية مقصده ان يفصح لنا عن خواطره ، ان يسألنا لمجرد العلام : من نحن ؟ اليس لنا كيان متوارث تتميز به ويدل علينا ، لماذا تكف عن أن نكون شهداء على حضارتنا ، حضارة العرب ، وهى سند تاريخنا ، ونصر على اللويان فى حضارة أخرى ، منبثقة من منابع غير منابعنا ، كثير من ملامحها لا يحدها أهلها هم أنفسهم ، ثم لا يقتبس منها الا القشور لا اللب .

وقد لحظت شيئا من التامل والحرج ينتاب بعض الحاضرين من أهل بلدى ، ليس فيهم الا من هو مجيد للفرنسية متبحر فى آدابها . حدثت انهم يخشون (لا ان الشاعر لم يأخذهم بعين الاعتبار الذى كانوا يأملون ، اى يلقاها لقاء الأشباه ، دع عنك لقاء الأنداد) بل ان يكون مقتضى المنطق الذى سمعوه اذا ذهبوا به الى آخر المطاف أنهم مطالبون اذا انصرفوا ان يخلعوا البدلة على باب الندوة ليلبسوا العباة أو القفطان ، ثم يمضوا الى بيوت فسيحة لها حوش تنوسطه فسقية ، من طابق واحد أو اثنين على الأكثر ، وعلى النوافذ مشربيات ، وان يعدوا لضيوفهم الأجانب فنادق على هيئة الربع أو الوكالة التى كانت تحط عندها القوافل ، فاذا خرجوا منها ساروا تحت البواكى لا يخلو منها شارع فى قلب المدينة ، وكل هذا عند التاملين الضجرين هو التخلف بعينه ، وحتى اذا أرادوا العلول لما استطاعوا فقد يمضى بهم الزمن الى طريق لا عودة منه هم على يقين ان العودة مستحيلة ، وهم ايضا غير رافضين كل الرفض وجاعة المنطق الذى سمعوه ، فهم حيارى لا يدرون ما هو البديل ، حتى المحاضر نفسه لم يرشدهم اليه ، ولعلهم وجدوا اسهل مخرج لهم ان يقولوا : ما هو الا قادم آخر من الغرب يريد من القاهرة - لمتته - قبل كل شيء - أن تكون بغداد ألف ليلة.



أن تكون لها طرافة تجذب السياح كما يجذب عجائب الحيوان زائري السرك ، شرط اعتبارها أن تكون فرجة .

وقد ابتسمت في سري - والقلب عليل - مرتين ، مرة حين تحقق توقي ، فمحاضرت من قبل نقاشا يدور حول هذه القضية الـ رأيت من يتمثل باليابان ، وهذا ما حدث في النوبة ، إذ ظن أحد السامعين أنه قادر على حل العقدة ، فهي عنده سهلة ، فوقف وطلب منا - مذهوا بشاقب فكره - أن نحلّو حلو اليابان ، فالرجل الياباني في مكتبه وعمله لا يفتري عن الأوربي ، فإذا عاد فإلى بيت ياباني ، طرازاً وأثاثاً وملبساً وعلاقات الأسرة تروسمها تقاليد موروثة لاتفتقر . شبت من هذا الكلام ، وطهقت من سيرة اليابان ، وابتسمت ثانية حين وهمت أن المحاضر ربما بدا له أنه يشتر لنا هذه القضية لأول مرة ، مع أنها قضية قديمة جداً ، هلكت قلبها وجسا ، بدأت فائرة في أعقاب الحملة الفرنسية . ثم دخلت مرحلة اللدغ بعد عودة رفاة من أوروبا ، ثم إلى مرحلة الفليان بعد هزيمة عرابي واحتلال إنجلترا لمصر ، إذ لم يعد القريب اجشياً فحسب ، بل عدواً أيضاً ، من قائل لا رفض له إلا برفض حضارته ، ومن قائل لانصرة عليه إلا بسلاح كسلاحه ، فينبغي أن تكون مثله ، والجبل الذي انتهى إليه (مواليد مطلع هذا القرن) كان معجونا في قضيتين لمجتمين أشد الانتماء ، القضية الوطنية وقضية الجواب على سؤال : من نحن ؟ فما كان المطلب إلا استرداد الكرامة ، ولا كرامة لمعيد أو أصلاً ، وتمزقنا بين من نادى بالانقياس بقدر حدود ، ومن ينادى برفضه كل الرفض ، ومن يحاول التوفيق فينادي بأنه لا يتكلم للشر ولكن بشرط انبعث حركة تجدد فكري وعقائدي لتجسّد من الممسود والنخيل إلى الحركة والمسيرة وهي شئ آخر غير التقليد . وكان الصراع بين الأطراف يعكس في آن واحد وبالتبادل اختلافهم في القضية الوطنية وقضية الحضارة ، ولعل هذه القضية لم تضغط على بلد عربي ضيقها على مصر ، إذ كانت - بسبب موقعها الجغرافي - بعدها يدا ممدودة إلى أوروبا ، ولأن ترانها ينفرد بأنه قد انصبت فيه حضارات متعددة ، وإذا صدقت شهادتي فإن قضية الحضارة تحولت بعد ذلك من درجة الفليان إلى درجة الفتور ، خف العاحها وربما تنوسيت ، حفا اننا نهتم الآن بالفولكلور وتسأل اين طابعا في فنوننا التشكيلية ، في العمارة ، في المسرح ، في القصة الخ الخ ولكن كل هذا تفاصيل مفتنة للقضية ، وربما طمسها مع أنها تاركة ولا ريب شيئا من الحيرة في ضمير الأمة ، وربما كانت هذه الحيرة من أكبر اسباب تشتت جهودها وعقمها أحيانا ، فلا تتأزّر هذه الجهود وتثمر إلا إذا تجمعت على نهج واضح نعرف منه من اين وإلى اين نسير ، أي ينبغي أن تبقى هذه القضية في درجة الفليان إلى أن نهتدي إلى حل ، وبخاصة بعد غزو اسرائيل في قلب الأمة العربية لا تقصد احتلال أراضيها فحسب بل تقويض ترانها .

هذا هو أهل في العيد الألفي للقاهرة ، أن لا نكتفي فيه بإصدار كتب وإلقاء محاضرات عن الآثار والمخطوط وتراجم الأعيان ، بل ينبغي أن يكون حاثا لنا على أن نفلد من كل هذه المظاهر إلى لب القضية ، لا أقول هذا عن ترف فكري أو تلذذا بجدل يسدو انه يدور في فراغ ، بل لأنني واثق أن القضية لا تزال كامنة في ضمير الأمة ، يجيئني شيان كثيرون يقولون لي « من نحن ؟ » فاجيبهم مع الأسف : لست أدري ، أنا مثلكم أردد الأغنية الشعبية « دلوني ع السبيل » .

عن التأسيس

بقلم : د. شكري محمد عياد

التصور ، منفعل وليس فاعلا : قد يرفض الحضارة الجديدة الغالبة فيفني ، وقد يقبلها « فيتكيف » هو لها ، ولا يكتفي لتطابق حاجاته ومزاجه .

وكما قدمت الأنثروبولوجيا الحضارية الغربية هذا المفهوم الاستعماري للتغير الحضاري ، قدمت مفهوما آخر مناقضا ، وهو المفهوم الوطيفي للحضارة ، أي القول بأنه ، من وجهة نظر العالم الأنثروبولوجي الذي يأخذ بوجهة النظر الوطيفية في دراسة الحضارة ، لا توجد حضارة تفضل أخرى . فوجهة النظر الوطيفية ترفض فكرة التسويات ، التي تبدو واضحة عند دأري التمثيل والتكيف الحضاري . عند الأنثروبولوجي الوطيفي لا توجد حضارة راقية وأخرى منحطة ، وإنما توجد حضارات متعددة الأنماط ، ولكل نمط منها مكانته الخاص . ليس الذين يخلعون تعاليم أظهارا للإحترام باطل ولا أكثر حضارة من الذين يخلعون لبقائهم لتعرض نفسه ، وليس الذين يعدون كل ما خلا الوجه والقدمين من الجنس الأنثوي عورة باطل ولا أكثر حضارة من الذين ألفوا أن تكشف أجزاء من الصدر والساقين ، ولا من الذين ألفوا أن تقود نساءهم كرجالهم عاريات الاجسام كما ولدتهن أمهاتهن . فكل هذه أنماط من السلوك الاجتماعي يلتزم الواحد منها مع سياق الحضارة كله .

وبقدر ما يبدو أصحاب الاتجاه الاول في دراسة الحضارة موافقين أن الحضارة الغربية هي وحدها القيمة ، وأنها المقياس الذي ينسب اليه مدى « التحضر » ، نرى أصحاب الاتجاه الثاني منكرين لمعنى القيمة نفسه في دراسة الحضارة . أمما وجهان للتفكير الغربي ؟ ولكن لا هذا الوجه ولا ذلك فيقيدنا في تعمق مفهوم التأسيس . ما أحوجننا الى انسان عربي عالم يكتب لنا تاريخا نقديا لعلم الأنثروبولوجيا عند الغربيين ، ثم ما أحوجننا بعد

الذين يبحثون عن فصاحة الكلمات بالتعقير عنها في معاجم اللغة قد يطربهم أن كلمة « التأسيس » لا تنتمي الى أسرة الأفعال الشرعيين لمادة « أصل » فاللسان لا يعطي قريبا من معناها الذي تريد أن تستعملها فيه اليوم الا : « ويقال أصل مؤصل » - والأصل أسفل كل شيء - فكانها نوع من التاكيد . أما نحن فنريد بها أن يجمل للشيء الجديد أصل ، أو يناط بأصل ، أو يرد الى أصل وقد أراد الله حقا ، منذ وضع لهذا الكون سننه ، أن يكون « الأصل أسفل كل شيء » : أصل النبات جنوره ، وأصل البناء أساسه ، وأصل الثقافة ثقافة الشعب الذي يقوم عليه البنيان الاجتماعي بعالمه .

ولا بأس بهذا التحديد اللغوي من أول الأمر . فكلمة « التأسيس » إذا شاعت - كما نأمل لها أن تشيع - ينبغي أن تجنب مصطلحات أخرى كثيرة طيبة ابتذالها كثرة الاستعمال دون معنى واضح يقصد من استعمالها ، الا استواء الناس بغرايتها ، أو حداتها ، أو رنينها .

وكما أن التأسيس كلمة جديدة على اللغة العربية ، وإن تكن عربية « الأصل » ، فهي - بخلاف كثير من الكلمات المستعذثة - ليست تعريبا لمصطلح أوروبي . بل إن من الصبر أن تؤدي معناها باصطلاح أوروبي . فكلمتا acculturation و assimilation تعنيان اقتباس الحضارة الأقوى من قبل الحضارة الأضعف . وهما بذلك - ولا دعاية هنا - تعكسان عصر الاستعمار ، عصر استلحاق الأمم الغالبة للأمم المغلوبة . فهاتان الكلمتان ، اللتان تترجمان « بالتكيف الحضاري » و « التمثيل » تعنيان اقتباس شعب سمو الشعب المغلوب أو المستعمر - لحضارة شعب آخر ، تعلمه أياها ، عنصرها بعد عنصر ، من وسائل الحياة المادية حتى الدين . وواضح أن الشعب المغلوب أو المستعمر ، في هذا



نوفيق الحكيم

لسنا ملزمين بالفلسفة المادية الجدلية اذا وجدناها عاجزة عن تفسير بعض الظواهر ، وفي مقدمتها ان الدوافع الروحية لا تقل قيمة في كثير من الأحيان عن الدوافع المادية .

ونحن نزعم - وقد يوافقنا كثير من الماركسيين في هذا النزعم - ان لكل حضارة (او لكل ثقافة ، نصارت مزرعة بين هذين الاصطلاحين) خصائصها المميزة المستمدة من التاريخ القومي ، وان ميراث الفرد من تاريخ أمته يؤثر في سلوكه مثلما يؤثر طريقته في كسب قوته . واذا صح ذلك فمعناه ان القيم الروحية ليست مجرد « بناء فوقى » او انعكاس لعلاقات الانتاج .

ونحن نزعم انه اذا كان الميراث الحضارى للأمة متصفا بالرونة - كما هي الحال في ميراث الأمة العربية - فانها تستطيع ان تقبل عناصر حضارية كثيرة هامة فتطور بذلك حضارتها دون ان يتحطم الاطار العام لهذه الحضارة ، او تضيق مقوماتها ومقومات الحضارة واطارها العام لا يوجدان فقط في التراث المكتوب لهذه الحضارة ، ولكنهما يوجدان فوق ذلك وقبل ذلك في « الأصل » ، في الشعب الذى هو التجسيد الحى لهذا التراث .

أرايت كم تختلف كلمة «التأصيل» عن نظائرها في الثقافة الغربية ؟

أرايت كم تثير ، باشتقاقها ومدلولها ، من مشكلات ، هي بذاتها مشكلات التأصيل حين نمارسه في كل جانب من جوانب الحياة ؟

ذلك الى انثروبولوجيا عربية خالية من انعكاسات الاستعمار في عنفوانه أو اضمحلاله: انثروبولوجيا تعرف للحضارات قيما بنسبتها الى التقدم البشرى لا التقدم المادى فحسب بل التقدم الروحى أيضا - انثروبولوجيا تبحث « التأصيل » ولا تبحث « التكيف » حين تدرس التقاء الحضارات .

فمن الامور التى تستوقف النظر ، قوة الزمن والعادة في صفق نمط حضارى معين . ان الحضارة الغربية ، كما يقول البيوت ، تستمد من اصول ثلاثة : الاصل المسيحي ، والاصل العبراني ، والاصل اليوناني الروماني ، وهى اصول مختلفة بل متعارضة أحيانا ، ولو بحثت في كل أصل واحد من هذه الاصول لوجدت في داخله من الاختلاف والتعارض ما تجد في الحضارة المركبة منها . والرجل الغربى العادى اليوم وقبل اليوم يؤمن بالاسرار المقدسة ويؤمن بالعقل الخالص في وقت واحد ، كما كان يؤمن بالايمان المسيحي دون أن يتعارض ذلك مع ايمانه بان الاستعمار خير وبركة على الشعوب المستعمرة . ان لكل حضارة اسلوبا في التأليف بين العناصر المختلفة التى تجتمعها الظروف التاريخية على سبيل واحد . وقد لا تكون الحضارة الغربية هي المثال المتطرف في الجمع بين الاشتات ، فهناك الحضارة الهندية وهى أوغل من اختها الغربية في ذلك . وقد لا تستطيع الحضارة العربية الحديثة ان تنهض وتعيش في مجتمع الأمم الا اذا قبلت في رحابها بعض المتناقضات ، واستطاعت ان تصقلها بطريقتها الخاصة .

هذه ملاحظة يجب ان تنتبه اليها كلما وضعنا بعض مفكرينا امام هذا الخيار الصعب : عليكم ان قبلوا الحضارة الغربية جملة أو ترفضوها جملة ، لانكم لا تستطيعون ان تنتخبوا منها ما يروقكم وتتركوا ما لا يروقكم ، لا تستطيعون ان تعيشوا في مجتمع صناعى بأخلاق مجتمع زراعى ، ولا ان تصنعوا فنا متقدما وأنتم تمشكون بنظرة الى الحياة جامدة . ان هذا المنطق يبدو قاطعا للمؤمنين بالحضارة الغربية - وهم يقلون يوما بعد يوم - وللمؤمنين بالمادية الجدلية ، وهم لا يزالون كثيرين . فهذه الدعوى تتبنى بوضوح فكرة « البناء فوقى » ولا تقبل تناقضا الا التناقض بين وسائل الانتاج وعلاقات الانتاج وما يترتب عليه . ولكننا



ت . س . اليون

وحسبنا الآن هذا الحديث العام عن التاصيل وهو حديث كاد يقلب عليه الطابع الأنثروبولوجي ولنتحدث عن التاصيل الذي يعنينا أكثر من غيره ، وهو التاصيل الأدبي .

وهنا يجب أن نلاحظ أن الشهور بضرورة التاصيل قد برز في السنوات الأخيرة بوجه خاص ، ليس بين الجيل الأوسط فحسب (أني :) في الرواية العربية ، لفاروق خورشيد ، ومحمدة الفرافير ، ليوسف ادريس ، بل بين الجيل الأكبر من أدبائنا أيضا - وأنا أشير بذلك إلى بحث زكي طليمات ثم حوار بينه وبين توفيق الحكيم على صفحات هذه المجلة منذ عامين تقريبا (المعدادان ١٢١ و ١٢٥ ، يناير ومايو ١٩٦٧) ، وأود أن استشهد بفقرات من هذا البحث وهذا الحوار :

كتب زكي طليمات في العدد ١٢١ من المجلة مقالا تحت عنوان « هل بدأ المسرح المصري بداية خاطئة ؟ » (زكي طليمات من رواد المدرسة الحديثة) وكان في شبابه شديد التمسك للأخذ عن الغرب (:

« ان هذا المسرح العربي ، على الرغم من قيامه عند ما يقرب من قرن وربع قرن ، وامتداد جلوره له في التربة العربية ، ما برح يبدو لرجل الشارع وكأنه بضاعة مستوردة من الخارج ، أو هو ذى من أزياء التعبير لا عهد له به ، ولكنه يتعاطاه من باب التظاهر بالاقبال على كل جديد واثق من أوروبا ، ورجل الشارع يؤلف مستويات مختلفة من الجمهور العربي ترتاد المسرح تحت تأثير من دوافع مختلفة

لعمل أبرزها الاستجابة إلى عامل التسلية وفضول المعرفة والتجربة ، إلا انها دوافع يجمع بينها مظهر واحد تلحسه العين وهو « فزعة » نمار القول السوداني واللب وتلونها أننا ، التمثيل وفوق المسرح » .

وبعد أن يصبر بعد المسرح عن الذوق العربي بثلك العلة القديمة التي أحدها أحمد أمين عن رينان وروجهما بين الفراء العرب ، فكرة أن عقلية العرب « تحليلية » وعقلية ، الغربيين « تركيبية » ، يلقي « بأنهم » ترواد المسرح العربي : هل تعدد هؤلاء الرواد تقديم هذه المسرحية المستوردة من الخارج على هذا الوجه الذي لم يألوه الجمهور ؟ ويجيب بأنهم حقا تعددوا ذلك ، ويعتذر بأن « حتمية الموقف كانت تقضي به ، والموقف هو تقديم لون جديد من ألوان الأدب ، وزي مستحدث من أزياء التسلية والترويح ، ولا منصرف عن تقديم هذا الجديد الواعد بكامل كيانه ، ليتعرف اليه الجمهور في جوهسه وفي قاليه » . وبأن « هؤلاء الرواد كانوا يحسون الاحساس كله بأن ما يقدمونه غريب على ذهن الجمهور وذوقه ، ويتطلب ما يقرب من مذاق ويدخله على نفسه ، ولهذا لم يتقدموا منذ البداية في ربط المسرح بالموسيقى ، وهو الفن الغريق في المجتمع العربي » ثم يختم مقاله بقوله :

« لعل هذا البحث يكون قد حقق غرضه الأول ، إذ أوضح لكتابتنا ان المسرحية العربية ما برحت أجنبية القالب ، أجنبية الصياغة ، أجنبية الحبكة ، ورسم لهؤلاء الكتاب معالم الطريق إلى المرحلة القادمة حتى تصبح هذه المسرحية عربية لحما ودما . بعد أن يجري مزجها بالتراث العربي بحيث تصبح طعاما ذهنيا وعاطفيا يشده الجمهور وينبثق من الواقع العربي » .

لم يرضى توفيق الحكيم عن هذه الفقرة الأخيرة « لانها فيما يبدو قائمة على أساس عاطفي من الجائز أن يسيء فهمه المؤلفون العرب ، فيؤدى بهم إلى بلبلة تمرق خطاهم » فالقالب المسرحي هو ملك التقدم البشري كله ، وهو نتاج حضارة متطورة ساهمت فيها كل الشعوب ومنها العرب ، وقد اجاب زكي طليمات عن هذا الاعتراض بأن الأدب المسرحي ليس له قالب واحد بل قوالب عدة

ظهرها للثقافة الغربية بل انها ماكانت لتوجد لولا
لغاونا بهذه الحضارة . والا فبا اشتغالنا بأن يكون
لنا مسرح ، وأدب روائى واقعى ، وقد كان فى
المغنى والمنشد والمداح والشاعر غذاء فنى كاف
لأجدادنا ؟

وما دامت فكرة التاصيل راجعة الى لغائنا
بالحضارة الغربية فيجب ألا نتجاهل هذا اللقاء فى
أى مرحلة من مراحل الفكرة .

وفى الأدب الغربى المصاصر دروس لأصحاب
التاصيل لا تقل قيمة عن الدروس المستمدة من
تراثنا ، الرسمى والشعبى .

لأدب الغربى المصاصر يكاد اليوم يقطع
الوشائج التى تربطه بترانه ، ليجت عن أشكال
جديدة للتعبير . وهو لذلك أدب مليء بالتجارب
الجديدة . ومع أن الصورة القلقة الهالعة لهذا
الأدب لا تتفق مع الجو النفسى الذى يعيش فيه
العالم العربى . فإن تجارب الأدب الغربى لها على
الأحرار هذه القيمة بالنسبة لنا : أنها تحطم قداسة
الشكل ، وأنها تقدم أشكالاً جديدة متعددة ،
وتفتح الباب لأشكال أخرى .

وهو السبيل للأدب الغربى المصاصر أشد
الاستعداد لقبول أشكاله الجديدة التى دفعه
إليها عوامل الأشكال القديمة ، واستنفاده
للامكانيات التى كانت تقدمها اليه هذه الأشكال .
ولكننا نستفيد من هذا الأدب أعظم الفائدة حين
ندرس من خلال الأشكال الجديدة والتقديمية معا
علاقة الشكل بالمضمون ، ثم نبتكر الأشكال
المناسبة للمضامين التى نحاول التعبير عنها ،
مستفيدين من امكانيات لغتنا ، وراث شعبيتنا .
ولا يستطيع الأدبى الخلاق ، أو الأدبى الناقد ،
أن يقوم بذلك الا اذا حرر نفسه تمام الحرية .
اذا حرر نفسه من القديم ، وحرر نفسه من
الجديد .

اذا حرر نفسه من النظريات السياسية التى
تصب رؤيته للحياة فى قالب ، وحرر نفسه من
النظريات الفنية التى تحصره فى اطار الفن ،
وتصرفه عن رؤية الحياة .

اذا حرر نفسه من الخضوع للجمهور ، وحرر
نفسه من ازدراء الجمهور .

وأكد أقول : ان الأثر الذى ينتجه الأدبى فى
هذه الحالة ، هو رمز لحرية الأمة كلها .

تطورت على مدى العصور ، وأن « روح العصر »
الذى نعيش فيه تدعونا الى « ان نحاول الابتداع
بدلاً من أن نكون تابعين وأرقاء لأمر أجداننا مقلدين »
أصدر توفيق الحكيم بعد ذلك كتابه « قالينا
المسرحى » ومع أنه يكرر فى هذا الكتاب دفاعه
عن القالب العالمى للفن المسرحى ، ويؤكد أن مسار
هذا الفن فى بلادنا كان مساراً طبيعياً ، « بل انه
المسار الطبيعى لكل فن بشرى : يبدأ الفن دائماً
من النقل وينتهى الى الأصالة ، يبدأ من المحاكاة
وينتهى الى الابتكار » - مع ذلك يساير القائلين ،
باستحداث « قالب وشكل مسرحى مستخرج من
داخل أرضنا وباطن تراثنا » ، ويقول : « مهما
يكن من أمر فلا ينبغي أن نغمد عن المحاولة » .
ويقدم محاولته الخاصة فى هذا السبيل وهى قالب
جديد مؤسس على أسلوب الحكايات والفلكلور .

وقد يتساءل قارئ هذا الكتاب : « اذا كان
استاذنا الكبير على يقين من أن القالب العالمى
البياسد إنما هو حتمية جهود متراكمة لكافة
الشعوب والأقبا ، واستخدمنا له فليس
استخدمه من شعوب الأرض فى شرقها وغربها
ليس فيه غشاضة ، بل فيه نفع والفيل على
وجودنا الى فى قطار الحضارة المتحركة » - اذا
كان هذا يقينه فقيم العناء فى البحث عن قالب
جديد تابع من أرضنا وتراثنا « ليس الأولى أن
نضى فى اتقان هذا الشكل العالمى ، ونحن لم
نتمكن منه بعد تمكن الأمم الأصيلة فيه ، بدلاً
من التشاغل بجهود جانبية بعيدة عن هذا الاتجاه
الصحيح ؟

ان قارئ كتاب « قالينا المسرحى » لا بد أن
يستنتج أن كاتبنا المسرحى الكبير مازال - رغم كل
شئ - تحيك فى صدره بعض التشبهات حول
صلاحية الشكل المسرحى العالمى لأن ينقل كما
هو ، الى أدبنا العربى . واذن فهو أيضاً باحث عن
التاصيل .

ومع ذلك فقد يبدو أننا نسرق فى الحديث عن
« أرضنا وتراثنا » كلما أثرت فكرة التاصيل
ويكاد المرء يرى هذا الاسراف شعوراً بالنقص
واندفاعاً نحو التعويض ، أكثر منه سلوكاً سوياً
نحو مشكلة حيوية -

ولا يمكن أن تعيش فكرة التاصيل اذا سيطر
عليها الشعور بالنقص . ان فكرة التاصيل لاتولى

مؤتمر القاهرة

المؤتمر الثاني لنصرة
الشعوب العربية
٢٥-٢٨ يناير ١٩٦٩

بقام: سعيد خيال

أرجو أن يعلم القارئ، أن هذا المقال كتب قبل
انعقاد المؤتمر • وأدعوه ليتتبع معي نشأة الفكرة
والخطوات على الطريق حتى انعقاده •

منطقة الشرق الأوسط لنفوذ الامبريالية بزعامة
الولايات المتحدة •

وانتهى الاجتماع بدون اصدار قرارات أو
توصيات خلافا لما طلبه وفد الجزائر الشقيق
وذلك للأسباب السابق بيانها •

• هناك في ستكهولم حدثنا روميش شاندر
فقال انه يرى أهمية العمل لكسب تأييد أوسع
فأوسم لصالح العرب وأن حركة السلام الهندية
يمكنها أن تتحمل مسئولية المبادرة في هذا
المجال • كان في ذهن شساندرا حينئذ تجربة
المجلس العالمي للسلام مع قضية فيتنام ، وكيف
خرجت هذه القضية للرأي العام العالمي • كانت
البداية صعبة لفرط الحساسية وضيق الأفق
والشك والدعايات الامبريالية التي كانت تشكل
عائقا كبيرا • لكن الإصرار على العمل من أجل
السلام القائم على العدل استطاع أن يشق طريقه
ورويدا رويدا تعاطف تأييد الرأي العام العالمي
لنضال فيتنام الذي يدعو للعجاب والتقدير • حتى
صار اجماعا رائعا - وأصبحت له الآن في ستكهولم
لجنة خاصة هي لجنة التنسيق الدولية للعمل من
أجل فيتنام • وهي تقوم بتنسيق نشاط الهيئات
والمنظمات والشخصيات البارزة العاملة لتأييد
فيتنام ومساعدتها •

كانت البداية في ستوكهولم ، حيث كنا نحضر
أول مؤتمر عالمي لتأييد شعب فيتنام • انعقد هذا
المؤتمر في شهر يوليو عام ١٩٦٧ وكان عنوان
• يونية على العرب لايزال حدثنا منويا • لكن
المؤتمر كان مخصصا لقضية فيتنام • والرأي العام
العالمي كان مفضلا بدعايات الصهيونية
والامبريالية • فلم يكن بالإمكان مقابلة المؤتمر
بادانة العدوان •

لكن صديقنا روميش شاندرنا انماصل الهندي
المعروف والسكرتير العام للمجلس العالمي للسلام
رثم لعقد اجتماع خاص عقب انتهاء الجلسة
الختامية للمؤتمر •

وقد وجه السيد كريشنا مينون رئيس وفد
الهند في المؤتمر الدعوة لهذا الاجتماع • وحضره
أعضاء الوفود العربية كما حضره مندوبون عن
وفود البلاد الاشتراكية وغيرها من البلاد الصديقة
وكذلك أعضاء من وفود أخرى أرادت أن تستمع
لوجهة نظر العرب دون الالتزام بشئ •

وتم هذا الاجتماع بنجاح تحدده بأنه كان
مناسبة عالمية موسمة شرحت فيها وجهة النظر
العربية في العدوان من حيث أنه حلقة في سلسلة
من مخطط استراتيجي للامبريالية العالمية لضرب
حركة التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي وإعادة

مؤتمر نيودلهي لنصرة الشعوب العربية

حملت حركة السلام الهندية مسئولية العمل لعقد هذا المؤتمر . وهي حركة تتمتع بشعبية واسعة تتيح لها امكانيات عمل كبيرة ، ولقد شامدنا في نيودلهي مدى التفاف الجماهير حولها فقد دعت لاجتماع شعبي في ميدان المسجد الكبير حضره أكثر من عشرة آلاف شخص ظلوا لعدة ساعات يستمعون لكلمات ممثل الوفود وقصائد الشعراء والأناشيد والأغاني الحماسية . حدث هذا في شهر نوفمبر عام ١٩٦٧ حيث كنا هناك لحضور المؤتمر الأول ، الذي كان تنويجا لجهود حركة السلام الهندية حيث نجحت في تكوين لجنة لنصرة الشعوب العربية برئاسة كريشنا مينون وتضم ممثل اتحاد عمال الهند واللجنة الهندية للتضامن الافريقي الآسيوي وبعض الهيئات الدينية للمسلمين ومائة عضو من أعضاء البرلمان الهندي .

المؤتمر الثاني :

مؤتمر القاهرة لنصرة الشعوب العربية

في شهر سبتمبر الماضي انعقد في القاهرة مؤتمر منظمة التضامن الافريقية الآسيوية برئاسة كريشنا مينون . وبهذا منحت فرصة طيبة لبحث عقد المؤتمر الثاني مع وفود مؤتمر التضامن فدعا كريشنا مينون وخالد محيي الدين لاجتماع تحضيرى عقد عقب ختام مؤتمر

التضامن الافريقي الآسيوي . وكان ذلك يوم ١٠ سبتمبر عام ١٩٦٨ بالقاهرة . وحضر هذا الاجتماع التحضيرى ٨٠ مندوبا يمثلون ٤٤ منظمة وطنية وعالمية وفي مقدمتها المجلس العالمى للسلام ومثلهسكرتيره العام روميش شاندرام ومنظمة التضامن ومثلها سكرتيرها العام يوسف السباعي .

وتقرر في ذلك الاجتماع عقد المؤتمر الثانى بالقاهرة في المدة من ٢٥ - ٢٨ يناير عام ١٩٦٩ وانبثقت عن الاجتماع لجنة تنظيمية عالمية تتولى الاعداد للمؤتمر والتحضير له وتنظيم حملة تبرعات لتنغطية نفقاته .

وصدر عن المؤتمر بيان سياسى كلف الملوان على أنه عدوان الامبريالية بقيادة الولايات المتحدة على حركة التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى بهدف اعادة منطقة الشرق الاوسط للنفوذ الاستعماري وتهديد جنوب شرق آسيا . وكانت اسرائيل هي اداة الامبريالية في تنفيذ هذا المخطط .

وقدر المؤتمر مشروعية الكفاح المسلح الذى تقوم به حركات الفدائيين العرب ، وضرورة تاييده باعتباره حركة تحرر وطنى ضد الاستعمار والصهيونية .

كما قرر تاييد حق اللاجئين في العودة لفلسطين تنفيذا لقرارات هيئة الامم . وطالب بضرورة انسحاب اسرائيل لحدود ما قبل ٥ يونية وان تدفع التعويض للعرب . كما حث اليهود وغيرهم الذين يرفعون اصواتهم الشريفة ضد الصهيونية والعدوان سواء اكانوا داخل اسرائيل ام خارجها .

دولة اسرائيل . ومن حقّه أن يعود لأرضه وأن يعيش في وطنه بسلام . وأن طلائعه تقاتل بالعمل القدائي المتاح لها لتحقيق هذا الهدف المشروع . اننا لا نتحدث عن ابادّة اسرائيل وانما نتحدث عن دفع عدوانها والوقوف بحزم ضد اهدافها التوسعية وضد حكم القسوة والتفرقة العنصرية والاستهتار بحقوق الانسان ، الامر الذي لا يقتصر خطره على العرب وحدهم وانما يمتد للشعب الاسرائيلي نفسه .

وهذا الذي نريده ونطالب الراى العام العالمى بتأييده يتشتمل مع ماقص عليه قرار مجلس الأمن الصادر بالاجماع فى ٢٢ نوفمبر عام ١٩٦٧ والذي اعلنت حكومتنا قبوله بينما تعمل اسرائيل بكافة الوسائل للتخلل منه بتأييد الولايات المتحدة الامريكية والى حد ما بريطانيا .

بهذه الواقعية يمكننا أن نجد آذانا صاغية في مختلف بلاد العالم وأن نكسب تأييدا متاعظا يتصاعد باستمرار . وعلى هذا الاساس قام خالد محيى الدين بجولة تشرح أهداف المؤتمر والدعاة له وقد اوقفها إيطاليا وفرنسا وانجلترا وبلجيكا وبنلندا حيث اجتمع يمثل الأحزاب والمنظمات الجماهيرية وعقد المؤتمرات الصحفية واستطاع ان يحقق مكسبا كبيرا وأن يضمن تمثيلا قويا فى الوفود القادمة . بحيث نستطيع ان نقرر مقدما ان مؤتمر القاهرة سيكون حدثا ضخما ونقطة تحول هامة فى الدبلوماسية الشعبية العربية وفى الراى العام العالمى .

اجتماع لاهتى - فنلندا

عقدت اللجنة التنظيمية الدولية - وقد سبق التعريف بها - اجتماعاتها يومي ١٤ و ١٥ نوفمبر الماضى فى لاهتى .

وقد اعتمدت اللجنة خطة عمل المؤتمر ونظامه وطبقا لها ينقسم المؤتمر بعد جلسة الافتتاح الى أربعة لجان :

١ - لجنة سياسية لبحث العدوان وأثره على قضايا التحرر والسلام . فتناقش الاهداف الحقيقية للعدوان وتأثيره على حركات التحرر فى المنطقة

واختارت هذه اللجنة خالد محيى الدين سكرتيرا عاما لها وفوضته التحدث باسمها . كما وضمت اللجنة كأعضاء فيها يوسف السباعى وروميش شاندرأ وكريشنا مينون وممثلا عن كل من اتحاد الشباب الديموقراطى العالمى ، اتحاد الطلبة العالمى ، اتحاد النساء الديموقراطى العالمى ، اتحاد عمال افريقيا ، اتحاد المحامين العرب واتحاد العمال العرب .

وفى الجمهورية العربية المتحدة تكونت لجنة مصرية سميت باللجنة التحضيرية للمؤتمر رأسها خالد محيى الدين وضمت عضويتها ممثلين عن المجلس القومى للسلام ومنظمة التضامن الافريقى الآسيوى وكذلك ممثلا عن شيخ الأزهر وعن نيافة البابا وممثلين للنقابات العمالية والمهنية كما وضمت الدكتورورة حكمت أبو زيد واختيرت لكى تكون المسئولة عن جمع التبرعات .

تسمى اسرائيل لغرض الامر الواقع لا على العرب وحدهم وانما على الراى العام العالمى أيضا ولذلك تحرص أن يعتاد الناس فى كل مكان وجود قواتها فى الاراضى المحتلة وان يتعدوا على سكان الانتقام وطرد السكان العرب . وبالنسبة الى مايشه الامر الواقع خطر مائل بوجه قضية العرب ينسج على حقهم شبكة التسيان فيصبحون فى عزلة حقيقية تساعد الصهاينة وحمايتهم أن يتصرفوا فى غيبة الراى العام بعيدا عن رقابته .

ان عقد مؤتمر القاهرة وسيلة فعالة فى بقاء قضية العدوان حية تشد انتباه العالم . انسه يهدف الى تصعيد التأييد والمساعدة لنضال العرب العادل وحشد الجهود الشعبية لوقف المساعدات لاسرائيل وللمساعدة العرب فى تصفية آثار العدوان وقد راعينا ضرورة التركيز بصفة خاصة على البلاد الغربية التى تساند حكوماتها اسرائيل والتي هى فى حاجة لتوضيح عدالة النضال العربى كيمسا تضغط على هذه الحكومات لتغيير مسلكها قتلنترم جانب الحق والعدل .

اننا نعمل لتصفية آثار العدوان ، لنسحب الجيوش الاسرائيلية الى حدود ما قبل ٥ يونية . ان شعب فلسطين يلقى الهوان والتشريد والقمع على يدا

وعلى السلام العالمى كما تناقش المخططات الامبريالية
فى المنطقة وأهداف الصهيونية وخطها وشرعية
المقاومة الفلسطينية والغلاق قناة السويس .

٢ - لجنة قانونية تبحث فى العدوان وميثاق
الأمم المتحدة والقانون الدولى وتناقش عدم شرعية
العدوان وضم الاراضى وتحدى الأمم المتحدة
وميثاقها وقرارات مجلس الامن والجمعية العامة
وضرورة احترامها .

٣ - لجنة حقوق الانسان وخطر العدوان عليها
وتناقش مشكلة اللاجئين وسياسة التفرقة العنصرية
واضطهاد العرب داخل اسرائيل وحملات الارهاب
والانتقام التى ترتكبها اسرائيل فى الاراضى
المحتلة .

٤ - لجنة الأعمال لمناقشة وسائل تعبئة الرأى
العام وما يجب عمله فى الصحافة والإذاعة
والتلفزيون والسينما وبين المنظمات الجماهيرية
والجماعات السياسية .

كذلك اعتمدت اللجنة قائمة الداعمين لحضور
المؤتمر وهى تضم ٤٧ من الالهة الامة ذات
الوزن والمكانة الرفيعة فى بلادها والعالم وعلى سبيل
المثال السيدة باندرائيك ورئيسة الوزراء السابقة
فى سيلان . اتلوني نانتين وزير بريطانى سابق .

ميخائيل شولوخوف الكاتب السوفيتى الحائز على
جائزة نوبل ونائب رئيس مجلس الشيوخ ونائب
رئيس مجلس النواب فى ايطاليا . ورئيس البرلمان
والجبهة الوطنية الشعبية فى المجر ورئيس اتحاد
الرابطة الدولية للحقوقيين . وأستاذ العلوم
الاجتماعية بجامعة بروكسل . وجاك بورك
المستشرق الفرنسى الشهير . ودكتور جودليت
أحد زعماء حركة الزنوج بالولايات المتحدة . ونائب
رئيس جبهة تحرير فيتنام . وأولجا يوبلى
الاستاذة بجامعة شيل . وفايز أحمد فايز الكاتب
الباكستانى الحائز على جائزة ليتين للسلام .
والبروفسور سالون أستاذ القانون الدولى بجامعة
بروكسل . . الخ .

وقد أقرت اللجنة كذلك خطاب الدعوة
للمؤتمر . وقد استهلته بأنه « مضى عليم تقريبا
على قرار مجلس الأمن فى ٢٢/١١/١٩٦٧ - ولقد
رسم هذا القرار . . الطريق الممكن الوحيد نحو حل
سياسى لازمة الشرق الأوسط » . وقال خطاب
الدعوة أيضا « أن اسرائيل تعلن أنها تعتبر
الاراضى المحتلة اراضى غير خاضعة للعدو وتصفها
بأنها محررة » .

وفضلا عن ذلك لا تتراجع عن ضم القدس
العربية بالرغم من القرار الجامعى للأمم المتحدة
وتنتهك اسرائيل حقوق الانسان . . وعلى هذا
الاساس أدانها المؤتمر العالمى لحقوق الانسان الذى
عقد فى طهران فى ٨ - ٥ - ١٩٦٨ ههنا الى
أن اسرائيل ترفض الاستجابة لقرار مجلس الامن
بإرسال لجنة تقصى الحقائق بشأن معاملة المدنيين
فى الاراضى المحتلة . والى جانب ذلك فإن اغلاق
قناة السويس نتيجة لازمة الشرق الأوسط ضار
بمصالح عدد كبير من البلاد . . . ان استمرار
هذا الوضع بالازم من الامكانية التى أتاحتها قرار
مجلس الامن للتغلب عليه يهدد بنشوب حرب
جديدة فى الشرق الأوسط . واختتمت اللجنة
خطاب الدعوة لحضور المؤتمر بما يلى : ونؤكد لكم
أن حرية التعبير فى هذا المؤتمر ستكون مكفولة
كفالة تامة . اذ أن هدفنا هو اكتشاف الحقيقة
من أجل تحقيق سلام قائم على العدل واحترام
حقوق الانسان . »

وختاماً فإن المؤتمر يتيح للعرب بالحكمة
والواقعية فرصة واسعة للانعقاد وكسب التأييد حتى
تعود الوفود لشعوبها بزداد يمكنها من الالمام
بالحقائق فتسعى السعى الواجب لتأييد العرب
ومساعدتهم وعزل الصهيونية ووضع اسرائيل فى
قفص الاتهام ولاشك أن ائتلاف العرب يضعفهم
فلنامل فى تجاوز الخلافات ولنامل فى النجاح .

بقلم : د. حسين نصار

واتفق الكتاب أيضا على أنه من مواليد
 رأس العين ، التي أعلن أكثرهم أنها من مدن
 الجزيرة ، وابن هداية الله الحسيني (٧) أنها
 من نواحي حلب - وشذ صاحب شذرات الذهب
 قاعن (٨) : أصله من رأس عين ، بلدة بالجزيرة
 ولكن ذلك خطأ - واعتقد أنها تحريف - فلست
 أعرف بين قرى الجزيرة ما يطلق عليه هذا الاسم ،
 على حين يعرف المصلون بالثقافة العربية
 باسم **العين** من مدن جزيرة ابن عمر ، وهي الآن
مسكة على نهر الحابور في شمال شرقي سورية .

ولما نزلت شيئا عن مقامه بعد مولده .
فقال في ذلك الحفظ رأسه إلى أن دخل في سن
سنة السبعين رأى أن يذهب الصغيرة
واعتد به . ولا سيج لأصابعه ما جدها
فتنزع إلى بغداد . وكان المتولي أمورها وأمور العالم
الاسلامي خلفه العرش الذي تعد الخلافة
من ٢٥٢ إلى ٢٥٥ . فحاول الرجل أن يتصل
به ، ويكون من شعرائه ، وقدم بين يديه مديحة
التي قال فيها (٤) :

ما واحد من واحد

اولی بمجد او مروہ

من ابوه وجده

من الخليفة والنسوة

ولكن بغداد ثبت بالرجل ، أما خلع الخليفة
وأعراض من بعده عنه ، وأما لأنه لم يجد له مكانا
بين شعراء العاصمة ، فأتجه الى القرب ، ويبدو
أنه دأب على سسره الى أن بلغ الرملة من مدن

هذا رجل اتفق الذين كتبوا عنه أو ذكروه من
القدماء على نعته بالمصري ، واتفق الذين كتبوا
عن الأدب العربي في مصر على إهماله أو يكادون ،
وهو رجل غريب اجتمعت فيه مجموعة من
المتناقضات ، لا نستطيع - على صومعنا عندنا
من معلومات قليلة عنه - أن نجعلها ، أو نعللها
أو نؤرجح لها ، أو نرفضها فنبرز من هذا
الظلام صورة واضحة القسمات ، جليلة المالم
لا تحتلط بغيرها ولا يتسببها شيء من الموص
تخفي بعض جوانبها .

ولكن هدفنا أن نفوز بصورة ما ، صورة
قد أودت بعض ما نراكم عندنا في
ويعتقد من بعض ما نعلمه من
فشتت عن « رجل » في تاريخ الأدب العربي :
هذا الرجل الذي استهدفه هو أبو الحسن
ميصور بن اسماعيل .

اتفق كل من كتب عنه على ذلك ، ثم زادوا في النسب أشياء وقع فيها شيء من خلاف . فقلنا : ذكر أكثرهم بعد اسماعيل : ابن عمر التميمي ، غير المصري الذي جملته : ابن عيسى بن عمر التميمي . ولعل أعمال الأكثرين لاسماعيل للاختصار لا شيء غيره . أما التميمي فمعرفة عن التميمي التي يكاد يقع الإجماع عليها . والدليل على ذلك قوله لابنه معاتبا وناصحا وموجها (١) :

يا من له من تميم

عم نیسل وخال

ان لم يكن لك تقوى

ولم يكن لك مال

فاحلیم، فانت ذلیل

بحث تلقى التعمال

(٣) طغيات الشافعية ١٢ *

$$Y_{29} = Y(Y)$$

(٤) المصوب ٨ : ٤٦٤ •

(١) نسخ المخطوطات الشيعية ٢٨٠

قال ابن الجوزي (٥) : « سكن الرملة » ، وجاءت عبارة ابن حلكان (٦) المبهمة التي نقلها عن كتاب خطط مصر لابي عبد الله القصاعي : « أصله من راسي عن الرملة » .

ولم تكن الرملة أفضل من بلدته ، أو التي
ترضى فيه ما لم ترضه رأس العين . فكان محتما
أن يجرب الرجل حظه في أكبر مدينة مجاورة:
الفسطاط ، فكانت هجرته الى مصر ، التي استقر
بها الى أن انتهت حياته . فمتى كانت هجرته الى
الرملة ، ولم يبق فيها ، ومتى تزوج منها الى
مصر ؟ هذه أسئلة لا تعطينا المواد القليلة الباقية
حروبا شافيا عليها ، ولكننا قد نصل الى تواريخ
مربوية لها . فلا شك أنه كان في مصر في سنة
٢٩٣ هـ . فقد روى ابن حجر (٧) : قال
أبو بكر بن الحداد : دخل القاضي أبو عبيد مصر
سنة أعينى . منظره .

فبينما نحن عند أبي القاسم بشر بن نصر الفقيه
علام عوف ، إذ دخل مصروى فوجدته
معال كبت عبد القاسم ، فحدثته ، وأتت
قَالَ : يَا أَبَا بَكْر ، أَدَيْتَ رَجُلًا عَالِمًا ،
وَالْحَدِيثَ وَالْإِحْلَافَ ، وَبَنِي أُسَيَّةَ ،
بِاللُّغَةِ وَالْعَرَبِيَّةِ ، عَالِمًا ، فَكَيْفَ تَقُولُ :
فَقُلْتُ لَهُ : هَذَا يَحْسَبُ مِنْ أَكْثَرِ النَّاسِ :

قلت الذي عندي فيه . قال ابن الحداد ثم دخلت
على أبي عبيد بعد ذلك وخالطته ، فإذا منصور
قد قصر في صفته . فرواية الخبر تدل على
وقوعه بعد مجيء القاضي أبي عبيد على بن الحسين
بن حرب المشهور بحروبه بوقت قصير . وكان
دخول هذا القاضي الى مصر يوم السبت لا ربع
خلون من شعبان سنة ٣٩٣ هـ (٨) .

أما وفاته فقد وقع فيها خلاف صغير . فقد أعلن الشيخ أبو اسحاق الشيرازي في الطبقات (٩) « أنه مات قبل العشرين وثلاثمائة »

(٥) المعظم ٦ : ١٥٢ - السيوطي : حسن المحاضرة
١ : ٢٢٥ -

(٦) النواحيات ٤ : ١٦٣ *

(٧) رقم الاحد عن قضاة مصر ٢ : ٣٩٤ .

(A) الكندي : قضاء مصر ٤٨١ *

(٩) طبقات الفقهاء ٨٨ ، ابن خلكان الوفيات

وخلص بذلك من مازق التحديد • ولكن غيره ذكر سنة بعيثها • فانفرد « المغرب » (١٠) بأنها سنة ٣٠٤ هـ • واتفق كثيرون غيره على أنها سنة ٣٠٦ هـ •

واقدم ما اشتغل به أبو الحسن الجندية ، ثم انصرف عنها في تاريخ لا نصره ، ولسبب لم فلسطين ، فطاب له أن يقيم بها ، ففعل . وذلك يذكره القديما صراحة ، وربما كان ضعف بصره الذي انتهى به إلى العمى ، في زمن لاندرية أيضا . .

ثم اشتغل بالفقه ، واتصل بتلاميذ الاسما
الشافعي وتلاميذهم . أما الشافعي نفسه فلم
يلقه أبو الحسن ، لأنه كان قد مات في سنة ٢٠٤ هـ
فاذا وجدنا ابن النديم (١١) يضعه بين من روى
عن الشافعي ، أو الصفدي يقول عنه (١٢) : وهو
من اصحاب الشافعي ، فانما يعينان أنه من الذين
اتبعوا مذهبه ، واتبعوا أقواله ورواها . .

وَأَبُو الْحَسَنِ فِي طَلَبِ الْفَقْهِ حَتَّى نَعْتَمِدَ
« كَانَ فَقِيهًا جَلِيلَ الْقَدْرِ »
فَعَمِدَ (١٤) أَحَدُ أُنْسَةِ

ويروي أن هذه الأموال لا يشوبها كثير مفالة ، وقد ائتمد الرجال بأداء خاصة به في المذهب الشافعي . قال ابن العماد (١٥) : « نقل عنه الرافعي في الحنايات أن مستحق القصاص يجوز له استغناؤه بغير إذن الامام » . ومن أجل بعض الآراء الفقهية المختلف مع واحد من أعز أصدقائه وهو قاضي الفسطاط ، وكان ذلك سببا في نظيفة حاسمة بينهما . ووجد أبو الحسن من نفسه القدرة على تأليف بعض الكتب التي تكشف عن آراء الامام الشافعي في الجوانب المختلفة من الأمور الفقهية . ذكر لنا منها مؤرخون الهداية ، والواجب ، والمستعمل ، وكتابا

774 : 1 0-2

(٦٦) الفهرست ٣٩٩

(۱۲) مکت الهماء ۲۹۷ •

(١٣) الوفات ٤ : ١٦٣ •

[illegible]

(١٨) عقوبات الزعماء : ٢ : ٢٤٩ *

انما ذا زمان كدح الى امو

ت ، وقوت مبلغ ، والسلام

والحق ان ابا الحسن - فيما يبدو - واجه اياما صاعبا في العسائط ، وعدم القوت حتى كاد يخرج عن صوابه . حكى بعض من ترجم له خيرا اقرب الى النادرة والعكاه ، قال (٢٣) : « اصابته فاقه في سنة قط ، فنادى بأعلى صوته فوق داره :

القيان ، القيات ، يا احرار

نحن خلجانكم وانتم بخار

انما تحسن الواساة في الشد

دة لا حين ترخص الاسعار

فسمعه جيرانه ، فاصبح على بابة مئة حمل بر . ولم يقتصر أبو الحسن على الاشتغال بالعلم . بل وسع اهتماماته فعنى بغيره من العلوم . ونال بعض المكانة فيها ، فوصفه القاضي بقوله : « كان يصرف في كل علم . لم يكن في زمانه مثله » .

والنفسى - على وجه اليقين - العلوم التي . ويمكننا ان نستنتج من . ط ٢٤٤ ، نفسه . نفسى ، فـ دراهم معرا

ب احدى هذه العلوم . وذلك امر غير بعيد . ولكننى اخشى ان تكون « المقرى » محرفة عن « المصرى » التي ينعت بها أبو الحسن كثيرا . يرجع ذلك الفصل بينها وبين كلمة « الفقيه » . ونستدل من شعر أبى الحسن انه تزوج ، ورزق باولاد ، كان منهم الابن الذي رأينا عتابه وتصيحته له آنفا . ووجه اليه عبارة مثورة من أجمل ما قال . قال ابن الجوزى (٢٥) : « رأى منصور الفقيه ابنه يلعب ويعدو فقال له : لو علمت ان رجلك من قلب أبيك لرفقت بها » .

وكان منهم البنات ، اللاتي شغلن قلبه ، وتستنم بمطقه ، وأثرن قلقه ، قال (٢٦) :

(٢٣) ابن العباد : شذرات الذهب ٢ ، ٢٤٩ .

(٢٤) نغرة الخصائص الواسعة ٤٦٩ .

(٢٥) انبهار القراء والمناجيني ٦١ .

(٢٦) ياقوت : معجم الادباء ٧ ، ١٨٦ . السبكي .

طبقات الشافعية .

رابعا سماه بعضهم (١٦) « المسافر » وبعضهم الآخر (١٧) « زاد المسافر » وهو الاسم المرجح ثم اجملوا فقالوا : « وغيرها من الكتب » (١٨) ونعت مؤرخو الفقهاء هذه الكتب بالحسن والملاحه (١٩) ، غير انها كانت مختصرات (٢٠) وقد دفعته مكانته هذه الى ان يدافع عن الفقه امام الذين عابوه (٢١) :

عاب التفقه قوم لا عقول لهم

وما عليه - اذا عابوه - من ضرر

ما ضر شمس الضحى ، والشمس طالعة

الا يرى ضوءها من ليس ذا بصر وبالرغم من هذا الدفاع المنيف ، هاجم هو نفسه الفقه حين لم يفر بطائل من ورائه ، ووجد ان فتاواه لم تعد عليه بما يقوم بمعيشته . وان عليه ان يكدر في سبيل اللقمة . قال (٢٢) :

ليس هذا زمان قولك : ما الحكـ

م على من يقول : انت حرام

والحقى باننا باهلك ، او انـ

ما عتيق مضرر يا غلام

او متى تنكح المصابة

ده عن شبهه

في حرام اصاب سن
فتقول وللغزال بشام ؟

(١٦) السبكي طبقات الشافعية . الشيرازي .

طبقات الشافعية ٨٨ . ابن العباد شذرات الذهب ٢ : ٢٤٩ الصلبي . نكت الهيمن ٢٩٧ . ابن خلكان . الوفيات .

(١٧) ابن النديم المعرفت ٢٦١ . ياقوت : معجم الادباء ٧ - ١٨٥ .

(١٨) السبكي طبقات الشافعية . الشيرازي طبقات الشافعية ٨٨ . ابن العباد شذرات الذهب ٢ : ٢٤٩ .

(١٩) السبكي طبقات الشافعية . الشيرازي طبقات الشافعية ٨٨ . ابن عباد الله طبقات الفناء ١٢ . ابن العباد شذرات الذهب ٢ : ٢٤٩ . الصلبي . نكت الهيمن . ٢٩٧ .

(٢٠) ابن الجوزى : المصنف ٦ : ١٥٢ .

(٢١) الصلبي : نكت الهيمن ٢٩٧ . السبكي :

معجم الشافعية .

(٢٢) ياقوت : معجم الادباء ١٨٧ . السبكي :

طبقات الشافعية .

لولا بناتي وسيتاتي
لذبت شوقا الى المات
لأننى فى جوار قوم
بفضى قريهم حياتى

ويكشف شعره عن صلاته ببعض الرجال
الذين كان بعضهم خصوصا ، وبعضهم أصدقاء .
فقد ذكر المرزبانى أن الناشئ الأكبر هجا منصورا
باجابه بقوله (٢٧) :

ان ذكر السيق - اضحك الله -

« - وذكر المبيت فى اللحد وحتى
حياتى عند الحديث بما لو
ذاع لم تشتغل بلعى وحمى
فاهجنى باطلا فمالك عنى
ابدا فحمر ما لغيرك عنى

ولما كان أبو العباس عبد الله بن محمد المكنى
ابن شريش والملقب بالناشئ الأكبر قد عاش فى
عداد والفسطاط ، سكر الشيخ -
بن الرضى قد شجب فى حقه -
المرجع أن تكون فى بغداد . حيث اشتبك الناشئ
فى عدوان عدة سبب ما -
مطى أرسطو ، واسقاط من الحاء -
اشعراء ، فاستدعى كثير من -
يطلبونه ويتقصونه ويرمونه بالهويس ويعملون
ما فى وسعهم لاسقاطه حتى بلغوا ما أرادوا ،
واضطر الرجل الى اللجوء الى مصر - ومهما يكن
من شئ ، فهذا الشعر قبل قبل سنة ٢٩٣ هـ ،
التي توفى فيها الناشئ الأكبر -

وعلى العكس من ذلك ، كانت علاقة أبى الحسن
بالشاعر يموت بن المزرع البصرى ، ابن أخت
الملاحظ ، فقد كانا صديقين - ولكن تتكرر ظاهرة
قضاء الرجلين مدة من حياتهما فى بغداد والفسطاط
فلا نستطيع أن تقطع أين كان اللقاء بينهما . أما
إذا كان يموت لم يذهب الى بغداد قبل سنة ٣٠١ هـ
فإن المرجح أن يكون لقاؤهما قد وقع فى الفسطاط
وتوثقت الصلة بينهما حتى قال أبو الحسن (٢٨) :

انت يحيى واللى يك

ره أن تحيا يموت

انت صنو النفس بل اد
ت لروح النفس صوت
انت للحكمه بيت
لا خلت منك البيوت

والمؤكد فى هذا الشعر أيضا أن أبا الحسن
نظمه قبل سنة ٣٠٤ هـ ، التى مات فيها .
ويكشف شعر أبى الحسن عن خصومة أخرى
كانت بينه وبين من يسمى الفتح فقد قال (٢٩) :

تضيق به الدنيا فينهض هاربا
إذا نحن قلنا : خيرنا الباذل السمح
فان قيل : من هذا الشقى ؟ أقل لهم

على شرط كتمان الحديث : هو الفتح
فإذا كان المعنى الفتح بن خاقان وزير المتوكل
الذى قتل معه فى سنة ٢٤٧ هـ ، كان هذا
الشعر من نظم بغداد ، ومن أقدم ما نعرف من
شعر الرجل .

ومن صلاته المجهولة أيضا ما كان بينه وبين
الرجل - وكانت أم الرجل أمة قيمتها
ثمانية عشر ديناراً . فقد أتى بابها فحجبه خادم

من قريته

ولم يقتنى بأهه

ورام شطنبتمى للما

سكت عن نصف شتمه

فدفع إليه مئة دينار . وقال : اسكت عن
الجميع .

والصلة الوحيدة التى لدينا بعض المعلومات
عنها هى صلاته بالقاضى أبى عبيد حريوبه . فقد
أعجب أبو الحسن منصور بالقاضى إعجابا شديدا
شاهدنا أثره له فيما مضى . وبإدال القاضى
أبا الحسن إعجابا ناعجاب وودا بود ، فقربه إليه ،
وانزله منزلة خاصة . قال ابن خلكان (٣١) :
« كان لأبى عبيد فى كل عشية مجلس يذكر فيه
رجلا من أهل العلم . ويخلو به ، خلا عشية
الجمعة فانه كان يخلو بنفسه فيها . فكان من
العشائى عشية يخلو فيها بمنصور ، وعشية يخلو

(٢٩) المصرى . زهر الآداب ١٠٣٠ . جمع الجواهر

(٣٠) المصرى . جمع الجواهر ١٢١ - ٢ .
(٣١) الرقعات ١٦٣ . السبكى : طبقات الشافعية

(٢٧) معجم الشعراء ٢٨٠ .

(٢٨) ياقوت : معجم الأدباء ٧ : ١٨٦

فيها بأبي جعفر الطحاوي (أحمد بن محمد بن سلامة) ، وعشية يخلو فيها بمحمد بن الربيع الجيزي ، وعشية يخلو فيها بغان بن سليمان ، وعشية يخلو فيها بمحمد بن الربيع الجيزي ، وعشية يخلو فيها بالسجستاني وعشية يخلو فيها للنظر مع العقاء » .

ولكن هذه المودة آلت الى كارثة لم يتوقعها احد ، بسبب خلاف في الرأي نشب بين الرجلين في مناقشة لهما ، ولم يحسنا مجالته ، بل تفاقم الامر فيه عليهما واستشرى حتى كاد يؤدي الى مقتل ابي الحسن ، والى فتنة بالفسطاط . نقول بقية الكلام الذي ذكرته : « فجرى بينه وبين منصور في بعض المشاي ذكر الحامل المطلقة ثلاثا وجوب نفقتها . فقال أبو عبيد : زعم قوم أن لا نفقة لها في الثلاث ، وأن نفقتها في الطلاق غير الثلاث ، فانكر ذلك منصور وقال : قائل هذا ليس من أهل القبلة » .

ثم انصرف منصور فحدث بذلك أبا جعفر الطحاوي . فحكاه أبو جعفر لأبي عبيد فأكراه . وبلغ ذلك منصور فقال : أنا لئن واجتمع أساس عند أبي جعفر ، فلما حضروا لم يتكلم أحد . عبيد وقال : ما أريد أحدا يخلو علي ، ما أريد منصوراً ولا نصاراً ولا منتصراً ، قوم عييت قلوبهم كما عييت أبصارهم ، يحكون عنا ما لم نقله . فقال له منصور : قد علم الله أنك قلت . فقال : كذبت . فقال : قد علم الله الكاذب . وتهض فما جسر أحد من هيئة القاضي أن يأخذ بيده إلا أبابكر بن الحداد . فشكر له هذا الصنيع ، وقال له : أحسن الله جزاك ، وشكر فعلك ، وأخذ بيدك يوم فاقنتك إليه » .

ولم يقف الأمر عند هذا بل تدخل فيه دعاة الخير والسوء من أصدقاء الطرفين وخصومهما بنية ازالة الخلاف أو احتداده . استطرد الخبر يقول : « ثم إن ابن الحداد أشار عليه بالرجوع الى القاضي والاعتذار . فرجع فلم يمكنه الحاجب من الدخول اليه . ودمع في ظهره ، وقال : لا سبيل لك الى هذا . ثم تعصب لمنصور خلق كثير من كانوا يعقدونه (على رأسهم) ذكا والى مصر من ٣٠٣

الى ٣٠٧ هـ ، وجماعة من الجند . وتعصب للقاضي جماعة منهم محمد بن الربيع الجيزي » .

وسمع محمد بن الربيع مصمورا يقول مقالة يحكيها عن النظام (أحد رؤوس المعتزلة) فنسبها الى المنصور وشهد عليه بها عند القاضي . فبلغ منصور ، وبلغه أن القاضي قال : إن شهد عدي شاهد آخر مثل محمد بن الربيع صربت عني منصور » .

ويدور هذا الخبر بهذه الصورة عند جميع من ترجم لمنصور . ولكن بعض تفاصيله غير صحيحة فأبو محمد الربيع بن سليمان الجيزي ، صاحب الامام الشافعي ، لم يش بأبي الحسن ، ولم يتقرب الى القاضي أبي عبيد ، ولم يكن له دور في القضية بل لم يكن له واحدة من عشايا القاضي ، لأنه لم يجتمع به في الفسطاط ولم يره . فلم يقدم القاضي الى المدينة المصرية الا بعد وفاة الجيزي أكثر من عشرين سنة على قول من قلل وقريب من سنة على قول من كثر ، لأن وفاته كانت سنة ٢٠٠ هـ أو ٢٥٦ هـ .

وعندما وقعت الفرقة بين الرجلين لزم القاضي من كان في كل يوم فلا يخرج منه الى النساء فهو مغفلون مضموم . ثم سقط مريضاً فكان يئس النفس أن يعود القاضي . فلما لم يفعل اعتقد أن هذا شامة منه . فقال (٣٢) :

قفست تحبي فسر قوم
حمي ، بهم غلطة ونوم
كان بومي على حم
وليس للشامتين يوم

وفي أحد أيام جمادى الاولى ودع الرجل دنيانا دون أن يلتقي بخصمه . فهاجت المشاعر التي كادت تهدا ، وقال أبو بكر بن الحداد من أصدقاء الرجل : « لو شئت لقلت : إن دية منصور على عاقلة القاضي - يريد أن أبا عبيد قاتله خطأ - فإن منصوراً بلغت منه تكاية أبي عبيد حتى جاءت على نفسه » .

(٣٢) السكبي ، طبقات الشافعية - ويعصب على الخبر كله ما يدل على شيء من الشك ، يقول : « والله أعلم بصحة ذلك » . اس حكايا - الوقيان ٢ : ١٦٣ . ياقوت : مسج الادباء ٧ : ١٨٩ .

كما أحسن الله فيما مضى
كذلك يحسن فيما بقى
فهو لا يطلب من دهره غير القوت والصحة
والطمأنينة (٣٨) :

إذا القوت تهيا لك
والصحة والأمن
وأصبحت أختا حزن
فلا فارقك الحزن

ويجب أن يطعم الناس فيما وراء ذلك ،
فيرغمهم هذا الطعم على التنازل عن النفس من
خلقهم وشرفهم عند أناس حمقى متعجرفين لم
يرغمهم غير منصهمهم ومالمهم (٣٩) :

من كساه من مساعيد
ه وغيب يقتديه
وله ست يواريه

ه وثوب يكتسيه
فعلام يبدل الوج
ه للذي كبر وتيسه
وعلام سدل العر

ص لمخلوق سفيه
ه ي يتناحر الناس من أجله الا
ه راءه راءه الراعين فيه ، فما
مرحب حتى المخرج الا مثله (٤٠) :

منافسة الفتى فيما يزول
عل نقصان همته دليل
ومختار القليل اقل منه
وكل فوائد الدنيا قليل

فان كان لا بد من الطمع فليسلك المرء الطريق
الطبيعى لتحقيق ما يطعم فيه ، الطريق الذى
يكسبه الشرف والمجد . فان نال الذى حارب من
اجله كان ذلك الذى بقاه ، وان مات دونة تنزه
ان يكون لنفل مئة عليه (٤١) :

الموت اسهل عندى
بين القنا والاسنة

وبلغت القاضى وفاة منصور ، فأسف على
ما جرى منه ، وعزم أن يتلاقى بعض مافاتة بالصلاة
عليه . فسمح أن جماعة كبيرة من الجند حملت
السلاح وتهيات لقتله ان هو برز للصلاة . فأتجهم
وكان ذلك سببا لتأثير الجنادة . ثم حضر الصلاة
الامير ذكا ، وصاحب الحراج أحمد بن محمد
بن بسطام ، وخرجت الجنادة وحولها مئتا سيف
وآلاف من السكاكين ، وأظهر الناس فيها سب
القاضى وقذفه . وشارك الشعراء الناس فى
الاحتفال بالميت ، فرثاه منهم الحسن بن على الزيدى
وأبو ابراهيم الحسين بن ابراهيم الرسى ، وأبو بكر
بن الحداد (٤٢) .

وأورد لنا ابن الجوزى أطول وصف لأبى الحسن
منصور ، حين قال (٤٣) : « كان أدبيا فهما
عاقلا حاد المناظرة » .

وذكر السبكى ما يدل على أنه كان على شيء من
اليسار ، وعدم الخضوع لما أصيب به فى عينيه ،
ادخل (٤٥) : « وربما كان يركب حمارا فارها ،
ويؤكد شعره هذا ، فقد قال لما حلت به منه
وجفاه الاخوان والرفقاء (٤٦) :

من قال : مات ولم يستوف ماله
لعظم نازلة نالها منصور

وليس فى الحكم ان يحيى لى لى
به نهابة ما حصى المقادر
فقل له غير مراتب بظفته
او سوء مذهبه : قد عاش منصور

ويعطينا شعر أبى الحسن مجموعة من الصفات
الحذية والعكرية التى تحل بها ، أو استشرف
اليها . أو تخيلها مثلا عليا . فهو قانع بما كتبه
الله عليه ، لا يرى فيما سلف من عمره الا الخير
ويؤمن أنه لن يرى فيما يأتى غير الخير
والعضل (٤٧) :

رضيت بما قسم الله لى
وفوضت امرى الى خالتي

(٣٨) التالى : مرد الاكباد ١٢٤ .
(٣٩) ياقوت : معجم الادباء ٧ ، ١٨٨ . السبكى .
طبعات السالمية .
(٤٠) ابن أبى الحديد : شرح منهج البلاغة ١ :
٢١٦ .
(٤١) ابن أبى الحديد : شرح نهج البلاغة ٣ : ١٦٣

(٤٢) العرب ٢٦٢ .
(٤٣) المنتظم ٦ : ١٥٢ .
(٤٥) طهات الشامية .
(٤٦) المصرى : ذكر الادب ٨٢٦ ، جمع الجواهر
١٢١ .
(٤٧) المصرى : رعر الادب ٨٢٧ .

هذا الانسان بمجموعة كبيرة ومتعددة من التجارب وطبيعي أن يستخرج انسان مثل منصور شارك العلماء عليهم ، والشعراء فنيهم ، والناس حياتهم وتحل بما ذكر ابن الجوزي من صفات ، أن يستخرج مثل هذا الانسان من هذه التجارب دلالاتها ، ويستمد منها نظرات تكون هادية له في معيشته وتفكيره . وطبيعي أيضا أن يؤثر ما أصيب به منصور في عيشه في نظراته ، ويصبغ هذه الدلالات بالوان حزينة ، ويلتفت الى الجانب الاسود قبل الأبيض ، ويكون أقرب الى التشاؤم والسخط منه الى التفاؤل والرضى .
وقد كان ذلك كله .

فقد كان يرى الأيام جادة لا تعرف الهزل (٥١)
تغابن الأيام تقدير
واخذها جد وتشهير
وانها لا تأتي الا بالسوء ، ولا تفعل غير اهلاك
الاحبة (٥٢) :

ماذا أوتنا الليالي

ماذا آتينا الياناس

في كل يوم نعزى

فمن نعوذ بها

وان الناس أبناء دهرهم ، لا يتأززون عنه في شيء . بل هم أشد اثارا للمخاوف من الدهر ، وأعظم شرا (٥٣) :

لو قيل لي : خذ امانا

من حادث الأزمان

ما اخذت امانا

الا من الاخوان

فالربا فاش فيهم جميعا (٥٤) :

كل من أصبح في دهر

رك ممن قد تسراه

هو في خلفك مقرا

في ، وفي وجهك ماء

ولا يذكرون الا من يرويه أمامهم ، فان اختفى

عن عيونهم نسوه كأن لم يعيش بينهم ، مهما كانت درجته (٥٥) :

كل مذكور من النسا

س اذا ما فقلوه

صار في حكم حديث

حفظوه فتنسوه

وقد أولعوا بالاعتياء : فاما ينالون من مالهم واما من عرضهم (٥٦) :

أبي الناس أن يدعوا موسرا

سليم الادريم سليم النسب

وقد خبروك ، فان لم تطب

بمرضك نفسا ، فطب بالذهب

ولكن لا تتمنى الفنى لأحد ممن تصرف ، والا كنت تتسنى لملاقتكما الانقسام ، لأن الفنى لا بد أن يطرده ويشره (٥٧) :

اذا ما آريت امرأ في حال عشرته

بادى الصداقة ما في وده دغل

فلا بمن له حسالا يسر بها

فانه بانتقال الحال ينتقل

والآن في حشر شيئا ان اتعدت عنهم ، وبرئت من كل شيء . وارسلهم واضططرت الى حلالها . فلو لم يمدد رؤسهم (٥٨)

فلولا : لهم منظر قبيح

قلت : يلقى لكم يهون

تالله ما في الانام شر

تاسى على فقده العيون

بل لن تفقد شيئا ان علمت الحياة معهم ، والموت خير من تلك الحياة ، التي تمتلئ بالظالمين لأنه يخلص المرء منهم ومن مخاوفه جميعا حتى خوفه من لقاء الموت نفسه (٥٩) :

قد قلت ، اذ وصفوا الحياة فاسرفوا :

في الموت ألف ففسيلة لا تعرف

د : نفس المرجح ٦٦ - بالقوت : معجم الأدياء ١٨٨ : ٧

(٥٦) الحمري : جمع الجواهر ١٢١ -

(٥٧) الطوط : غرد الخصاص ٤٦٩ - ياقوت

معجم الأدياء ٧ - ٦٨٧ -

(٥٨) اس : عنوان المرتصات ٥٩ -

٩٠ - : الدبيع ٢٣٩ - الثعالبي : الايعاز

١٠٠ -

١٠٠ : الدبيع ٢٣٩ - السبكي : طبقات الشافعية -

(٥١) السبكي : طبقات الشافعية -

(٥٢) الثعالبي : الايعاز والاصحاح ٦٧ -

(٥٣) الحمري : رحى الادب ٨٢٧ -

(٥٤) الثعالبي : الايعاز والاصحاح ٦٧ -

ولذلك لم يكن يهمل صديقه أكثر من أيام
ممدودات ، فإن زاد عليها ساءله وعاتبه (١٣) :

متد ثلاث لم نرك
فقل لنا : ما آخرك ؟

أعلى ، فتعذر
أم دهر سوء غيرك ؟
وكان من أجل ما نظم من شعر ثناؤه على
صديق له (١٤) :

أخ لي عنده أدب
مودعة مثله نسب
رعى لي فوق ما يرعى
وأوجب فوق ما يجب

و سبكت حلانعه
ليهرج عندها الذهب
ويدل ما بقي من شعر منصور على أنه شارك
في القضاء التي شغل بها مجتمعه ، وأهم
دود ذكرها عنده التنجيم ، فليس كان
يعلم به الخاص والعلم ، ويتجراه
عالمهم ، ولكن منصور
كان يكرر ، بعد أن
تجمع ، وإنما هي علامات تدل
على الوثائق (١٥) :

ليس للنجم إلى ضر (م)
ولا نفع سبيل
إنما النجم على الآو
قات والسمت دليل
وتبرا ممن يؤمن بأن للنجوم ضرا أو نفعاً
مهما كانت قرابته له (١٦) :
من كان يغشى رجلاً
أو كان يرجو المشتري
فانني منه - وإن
كان أبي الأدنى - برى

منها أمان لقائه بلقائه
وفراق كل معاش لا ينصف

ونالت الصداقة نصيباً ملحوظاً من شعر
منصور ، ربما ظهرت له آثار فيما مضى من
قول ، وتنجلي بغية الآثار فيما بقي من شعر ،
وقد أعجب بعض الأدباء بما قاله منصور عن
حاجة الإنسان إلى صديق ، تلك الحاجة التي
يشعر بها من كان مثل منصور أكثر من شعور
غيره ممن سلم بصره ، قال رشيد الدين
الوطواط (١٧) : « لم يقل في احتياج الإنسان إلى
صديق يزيئه في المشاهد ، ويعينه على بلوغ
المقاصد ، مثل قول الفقيه منصور :

لولا صدود الصديق عني
ما نال واش مناه مني
ولا ادمت البسكة حتى
فرح فيض الدموع جفتي
وما جفاء الصديق إلا
هجوم خوف عقيب أن

وأعلن أن الصداقة ما ورد في القلب من
وأنها لا سبيل إلى انبات
تد احسن لاحر
كانت من الطرفين لا محالة وأنهم يسمون
أقدر الأشياء على التعرف على ر صداقة
الصديق (١٨) :

شاهد ما في مضمرى
من صدق ود ، مضمر
فإن اردت وصفه
قلبك عني يخبرك

أما الود المصطنع فيمكن أن تجد الشواهد التي
دل عليه (١٩) :
إذا تخلفت عن صديق
ولم يعاتبك في التخلف
فلا تعد بعدها إليه
فأنمسا وده تكلف

١٣ الإيجار والإعجاز ٦٦ ، ياقوت :
١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٣ ، ٥١٤ ، ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٨ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٣ ، ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ ، ٥٨٩ ، ٥٩٠ ، ٥٩١ ، ٥٩٢ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٠٨ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ ، ٦١٣ ، ٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦١٧ ، ٦١٨ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ، ٦٢٢ ، ٦٢٣ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩ ، ٦٣٠ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩ ، ٦٤٠ ، ٦٤١ ، ٦٤٢ ، ٦٤٣ ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ ، ٦٤٦ ، ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ٦٤٩ ، ٦٥٠ ، ٦٥١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٣ ، ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، ٦٥٦ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦١ ، ٦٦٢ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ، ٦٦٦ ، ٦٦٧ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٦٧٣ ، ٦٧٤ ، ٦٧٥ ، ٦٧٦ ، ٦٧٧ ، ٦٧٨ ، ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، ٦٨١ ، ٦٨٢ ، ٦٨٣ ، ٦٨٤ ، ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨ ، ٦٨٩ ، ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٢ ، ٦٩٣ ، ٦٩٤ ، ٦٩٥ ، ٦٩٦ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٦٩٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ ، ٧٠٧ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧١٠ ، ٧١١ ، ٧١٢ ، ٧١٣ ، ٧١٤ ، ٧١٥ ، ٧١٦ ، ٧١٧ ، ٧١٨ ، ٧١٩ ، ٧٢٠ ، ٧٢١ ، ٧٢٢ ، ٧٢٣ ، ٧٢٤ ، ٧٢٥ ، ٧٢٦ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ ، ٧٢٩ ، ٧٣٠ ، ٧٣١ ، ٧٣٢ ، ٧٣٣ ، ٧٣٤ ، ٧٣٥ ، ٧٣٦ ، ٧٣٧ ، ٧٣٨ ، ٧٣٩ ، ٧٤٠ ، ٧٤١ ، ٧٤٢ ، ٧٤٣ ، ٧٤٤ ، ٧٤٥ ، ٧٤٦ ، ٧٤٧ ، ٧٤٨ ، ٧٤٩ ، ٧٥٠ ، ٧٥١ ، ٧٥٢ ، ٧٥٣ ، ٧٥٤ ، ٧٥٥ ، ٧٥٦ ، ٧٥٧ ، ٧٥٨ ، ٧٥٩ ، ٧٦٠ ، ٧٦١ ، ٧٦٢ ، ٧٦٣ ، ٧٦٤ ، ٧٦٥ ، ٧٦٦ ، ٧٦٧ ، ٧٦٨ ، ٧٦٩ ، ٧٧٠ ، ٧٧١ ، ٧٧٢ ، ٧٧٣ ، ٧٧٤ ، ٧٧٥ ، ٧٧٦ ، ٧٧٧ ، ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ ، ٧٨٦ ، ٧٨٧ ، ٧٨٨ ، ٧٨٩ ، ٧٩٠ ، ٧٩١ ، ٧٩٢ ، ٧٩٣ ، ٧٩٤ ، ٧٩٥ ، ٧٩٦ ، ٧٩٧ ، ٧٩٨ ، ٧٩٩ ، ٨٠٠ ، ٨٠١ ، ٨٠٢ ، ٨٠٣ ، ٨٠٤ ، ٨٠٥ ، ٨٠٦ ، ٨٠٧ ، ٨٠٨ ، ٨٠٩ ، ٨١٠ ، ٨١١ ، ٨١٢ ، ٨١٣ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ ، ٨١٨ ، ٨١٩ ، ٨٢٠ ، ٨٢١ ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٨٢٤ ، ٨٢٥ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨ ، ٨٢٩ ، ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٢ ، ٨٣٣ ، ٨٣٤ ، ٨٣٥ ، ٨٣٦ ، ٨٣٧ ، ٨٣٨ ، ٨٣٩ ، ٨٤٠ ، ٨٤١ ، ٨٤٢ ، ٨٤٣ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥ ، ٨٤٦ ، ٨٤٧ ، ٨٤٨ ، ٨٤٩ ، ٨٥٠ ، ٨٥١ ، ٨٥٢ ، ٨٥٣ ، ٨٥٤ ، ٨٥٥ ، ٨٥٦ ، ٨٥٧ ، ٨٥٨ ، ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨٦٤ ، ٨٦٥ ، ٨٦٦ ، ٨٦٧ ، ٨٦٨ ، ٨٦٩ ، ٨٧٠ ، ٨٧١ ، ٨٧٢ ، ٨٧٣ ، ٨٧٤ ، ٨٧٥ ، ٨٧٦ ، ٨٧٧ ، ٨٧٨ ، ٨٧٩ ، ٨٨٠ ، ٨٨١ ، ٨٨٢ ، ٨٨٣ ، ٨٨٤ ، ٨٨٥ ، ٨٨٦ ، ٨٨٧ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٠ ، ٨٩١ ، ٨٩٢ ، ٨٩٣ ، ٨٩٤ ، ٨٩٥ ، ٨٩٦ ، ٨٩٧ ، ٨٩٨ ، ٨٩٩ ، ٩٠٠ ، ٩٠١ ، ٩٠٢ ، ٩٠٣ ، ٩٠٤ ، ٩٠٥ ، ٩٠٦ ، ٩٠٧ ، ٩٠٨ ، ٩٠٩ ، ٩١٠ ، ٩١١ ، ٩١٢ ، ٩١٣ ، ٩١٤ ، ٩١٥ ، ٩١٦ ، ٩١٧ ، ٩١٨ ، ٩١٩ ، ٩٢٠ ، ٩٢١ ، ٩٢٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥ ، ٩٢٦ ، ٩٢٧ ، ٩٢٨ ، ٩٢٩ ، ٩٣٠ ، ٩٣١ ، ٩٣٢ ، ٩٣٣ ، ٩٣٤ ، ٩٣٥ ، ٩٣٦ ، ٩٣٧ ، ٩٣٨ ، ٩٣٩ ، ٩٤٠ ، ٩٤١ ، ٩٤٢ ، ٩٤٣ ، ٩٤٤ ، ٩٤٥ ، ٩٤٦ ، ٩٤٧ ، ٩٤٨ ، ٩٤٩ ، ٩٥٠ ، ٩٥١ ، ٩٥٢ ، ٩٥٣ ، ٩٥٤ ، ٩٥٥ ، ٩٥٦ ، ٩٥٧ ، ٩٥٨ ، ٩٥٩ ، ٩٦٠ ، ٩٦١ ، ٩٦٢ ، ٩٦٣ ، ٩٦٤ ، ٩٦٥ ، ٩٦٦ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ ، ٩٦٩ ، ٩٧٠ ، ٩٧١ ، ٩٧٢ ، ٩٧٣ ، ٩٧٤ ، ٩٧٥ ، ٩٧٦ ، ٩٧٧ ، ٩٧٨ ، ٩٧٩ ، ٩٨٠ ، ٩٨١ ، ٩٨٢ ، ٩٨٣ ، ٩٨٤ ، ٩٨٥ ، ٩٨٦ ، ٩٨٧ ، ٩٨٨ ، ٩٨٩ ، ٩٩٠ ، ٩٩١ ، ٩٩٢ ، ٩٩٣ ، ٩٩٤ ، ٩٩٥ ، ٩٩٦ ، ٩٩٧ ، ٩٩٨ ، ٩٩٩ ، ١٠٠٠ ، ١٠٠١ ، ١٠٠٢ ، ١٠٠٣ ، ١٠٠٤ ، ١٠٠٥ ، ١٠٠٦ ، ١٠٠٧ ، ١٠٠٨ ، ١٠٠٩ ، ١٠١٠ ، ١٠١١ ، ١٠١٢ ، ١٠١٣ ، ١٠١٤ ، ١٠١٥ ، ١٠١٦ ، ١٠١٧ ، ١٠١٨ ، ١٠١٩ ، ١٠٢٠ ، ١٠٢١ ، ١٠٢٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٢٤ ، ١٠٢٥ ، ١٠٢٦ ، ١٠٢٧ ، ١٠٢٨ ، ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ، ١٠٣١ ، ١٠٣٢ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٤ ، ١٠٣٥ ، ١٠٣٦ ، ١٠٣٧ ، ١٠٣٨ ، ١٠٣٩ ، ١٠٤٠ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ ، ١٠٤٤ ، ١٠٤٥ ، ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١٠٤٨ ، ١٠٤٩ ، ١٠٥٠ ، ١٠٥١ ، ١٠٥٢ ، ١٠٥٣ ، ١٠٥٤ ، ١٠٥٥ ، ١٠٥٦ ، ١٠٥٧ ، ١٠٥٨ ، ١٠٥٩ ، ١٠٦٠ ، ١٠٦١ ، ١٠٦٢ ، ١٠٦٣ ، ١٠٦٤ ، ١٠٦٥ ، ١٠٦٦ ، ١٠٦٧ ، ١٠٦٨ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١٠٧١ ، ١٠٧٢ ، ١٠٧٣ ، ١٠٧٤ ، ١٠٧٥ ، ١٠٧٦ ، ١٠٧٧ ، ١٠٧٨ ، ١٠٧٩ ، ١٠٨٠ ، ١٠٨١ ، ١٠٨٢ ، ١٠٨٣ ، ١٠٨٤ ، ١٠٨٥ ، ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ ، ١٠٩١ ، ١٠٩٢ ، ١٠٩٣ ، ١٠٩٤ ، ١٠٩٥ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٧ ، ١٠٩٨ ، ١٠٩٩ ، ١١٠٠ ، ١١٠١ ، ١١٠٢ ، ١١٠٣ ، ١١٠٤ ، ١١٠٥ ، ١١٠٦ ، ١١٠٧ ، ١١٠٨ ، ١١٠٩ ، ١١١٠ ، ١١١١ ، ١١١٢ ، ١١١٣ ، ١١١٤ ، ١١١٥ ، ١١١٦ ، ١١١٧ ، ١١١٨ ، ١١١٩ ، ١١٢٠ ، ١١٢١ ، ١١٢٢ ، ١١٢٣ ، ١١٢٤ ، ١١٢٥ ، ١١٢٦ ، ١١٢٧ ، ١١٢٨ ، ١١٢٩ ، ١١٣٠ ، ١١٣١ ، ١١٣٢ ، ١١٣٣ ، ١١٣٤ ، ١١٣٥ ، ١١٣٦ ، ١١٣٧ ، ١١٣٨ ، ١١٣٩ ، ١١٤٠ ، ١١٤١ ، ١١٤٢ ، ١١٤٣ ، ١١٤٤ ، ١١٤٥ ، ١١٤٦ ، ١١٤٧ ، ١١٤٨ ، ١١٤٩ ، ١١٥٠ ، ١١٥١ ، ١١٥٢ ، ١١٥٣ ، ١١٥٤ ، ١١٥٥ ، ١١٥٦ ، ١١٥٧ ، ١١٥٨ ، ١١٥٩ ، ١١٦٠ ، ١١٦١ ، ١١٦٢ ، ١١٦٣ ، ١١٦٤ ، ١١٦٥ ، ١١٦٦ ، ١١٦٧ ، ١١٦٨ ، ١١٦٩ ، ١١٧٠ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ ، ١١٨١ ، ١١٨٢ ، ١١٨٣ ، ١١٨٤ ، ١١٨٥ ، ١١٨٦ ، ١١٨٧ ، ١١٨٨ ، ١١٨٩ ، ١١٩٠ ، ١١٩١ ، ١١٩٢ ، ١١٩٣ ، ١١٩٤ ، ١١٩٥ ، ١١٩٦ ، ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ ، ١٢٠١ ، ١٢٠٢ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٤ ، ١٢٠٥ ، ١٢٠٦ ، ١٢٠٧ ، ١٢٠٨ ، ١٢٠٩ ، ١٢١٠ ، ١٢١١ ، ١٢١٢ ، ١٢١٣ ، ١٢١٤ ، ١٢١٥ ، ١٢١٦ ، ١٢١٧ ، ١٢١٨ ، ١٢١٩ ، ١٢٢٠ ، ١٢٢١ ، ١٢٢٢ ، ١٢٢٣ ، ١٢٢٤ ، ١٢٢٥ ، ١٢٢٦ ، ١٢٢٧ ، ١٢٢٨ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣٠ ، ١٢٣١ ، ١٢٣٢ ، ١٢٣٣ ، ١٢٣٤ ، ١٢٣٥ ، ١٢٣٦ ، ١٢٣٧ ، ١٢٣٨ ، ١٢٣٩ ، ١٢٤٠ ، ١٢٤١ ، ١٢٤٢ ، ١٢٤٣ ، ١٢٤٤ ، ١٢٤٥ ، ١٢٤٦ ، ١٢٤٧ ، ١٢٤٨ ، ١٢٤٩ ، ١٢٥٠ ، ١٢٥١ ، ١٢٥٢ ، ١٢٥٣ ، ١٢٥٤ ، ١٢٥٥ ، ١٢٥٦ ، ١٢٥٧ ، ١٢٥٨ ، ١٢٥٩ ، ١٢٦٠ ، ١٢٦١ ، ١٢٦٢ ، ١٢٦٣ ، ١٢٦٤ ، ١٢٦٥ ، ١٢٦٦ ، ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ ، ١٢٦٩ ، ١٢٧٠ ، ١٢٧١ ، ١٢٧٢ ، ١٢٧٣ ، ١٢٧٤ ، ١٢٧٥ ، ١٢٧٦ ، ١٢٧٧ ، ١٢٧٨ ، ١٢٧٩ ، ١٢٨٠ ، ١٢٨١ ، ١٢٨٢ ، ١٢٨٣ ، ١٢٨٤ ، ١٢٨٥ ، ١٢٨٦ ، ١٢٨٧ ، ١٢٨٨ ، ١٢٨٩ ، ١٢٩٠ ، ١٢٩١ ، ١٢٩٢ ، ١٢٩٣ ، ١٢٩٤ ، ١٢٩٥ ، ١٢٩٦ ، ١٢٩٧ ، ١٢٩٨ ، ١٢٩٩ ، ١٣٠٠ ، ١٣٠١ ، ١٣٠٢ ، ١٣٠٣ ، ١٣٠٤ ، ١٣٠٥ ، ١٣٠٦ ، ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣٠٩ ، ١٣١٠ ، ١٣١١ ، ١٣١٢ ، ١٣١٣ ، ١٣١٤ ، ١٣١٥ ، ١٣١٦ ، ١٣١٧ ، ١٣١٨ ، ١٣١٩ ، ١٣٢٠ ، ١٣٢١ ، ١٣٢٢ ، ١٣٢٣ ، ١٣٢٤ ، ١٣٢٥ ، ١٣٢٦ ، ١٣٢٧ ، ١٣٢٨ ، ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ ، ١٣٣١ ، ١٣٣٢ ، ١٣٣٣ ، ١٣٣٤ ، ١٣٣٥ ، ١٣٣٦ ، ١٣٣٧ ، ١٣٣٨ ، ١٣٣٩ ، ١٣٤٠ ، ١٣٤١ ، ١٣٤٢ ، ١٣٤٣ ، ١٣٤٤ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٦ ، ١٣٤٧ ، ١٣٤٨ ، ١٣٤٩ ،

لأنه عند ذلك لونا من الاشراك بالله (٦٧) :
**إذا كنت تزعم أن النجوم
تضر وتنع من تحتها
فلا تنكرون على من يقول :**
بأنك بالله اشركتها

وعبر عما كان مجتمعه - ولا زال مجتمعنا
عربى - يتمسك به ، من أن أصل الانسبان
مؤثر فيه ، مسيطر عليه ، فإذا أردت أن تعرف
جوهر انسان فلا تسأل عنه واسما عن آبائه (٦٨)
قال : فلان ما فعل ؟

قلت : أبوه ما فعل ؟
فكان في سؤاله

جوابه عما سأل

وصرح برأيه شخصى به ذهب إلى خدمة
إلى أن المناصب العليا لها أوقات معينة تنجح
فان نال امرؤ واحدا منها أو حاول ذلك قبل
أوانه كان وبالاً عليه وعلى الناس (٦٩) :

الكلب أحسن عشرة

وهو النهاية في الخساسة

ممن ينسازع في الربا

سنة قبل أوقات كرامته

وذهب في الثاني إلى أن الناس
مجتمعا في المرء ليكون دنيا فاسداً بالأسقام
غير نافع دون مواظبة على أوامره ، وحسب
لنواحيه (٧٠) :

لو كنت منتفعا به

مك مع مواصلة الكبائر

ما ضر شرب السم واء

لم أن شرب السم ضائر

ولم يكن كل شعر منصور من هذا اللون ،
الذى يصور خلق صاحبه ، ويمثّل أفكاره ،
ويبرز مثله ، فيجلو شخصه أواء المجتمع الذى
عاش فيه . فقد انغمس منصور فيما انغمس فيه
مجتمعه ، وشغل بما شغل به شعراؤه - فطبيعى

(٦٧) مذهب مذهب الادباء ٧ : ١٨٦ - السكى طبع
اشدقمة .

(٦٨) المتعالي الأبيار والأعجار ٦٦ -

(٦٩) ابي حنيفة تصد طبعات الفقهاء ١٢ - سنن

صنعت الشافعية - ابي الصاد شموات الذهب ٢ : ٢٤٦

٢ - رهر الادب ٨٢٧ -

أن يشاركهم بواحي منهم ، ويذهب مذهبهم .
فينظم في الاغراض التقليدية التى ألغوها . ولكن
لشعر الذى وصل اليها من هذه الاغراض قليل
مما يدل على أن من رويوا شعره فضلوا ما نظموا
فى الأمور السابقة على ما قاله فى الاغراض
التقليدية .

وأقل ما فى هذا القليل ما كان فى الغزل .
ولا يمتلك منه غير مقطوعتين ليس فيهما ما يستحق
الملاحظة فى فكرة أو صورة أو عبارة ، فالأفكار
فيها عادية وشائعة ، والعبارة لا تمتاز بشئ ،
قال فى أولاهما يخاطب حبيبته التى سماها
خلوبا (٧١) :

قد قلت ، لما أن شكت

ترجمي زيادتها خلوب

أن التباعد لا يضر

إذا تقاربت القلوب

وقال فى الثانية (٧٢) .

سررت بهجرك لما علمت

أن تغلبك فيه سرورا

وله سروروك ما سرتي

كنت يوما عليه صبوراً

مضى إلى كل ما ساءني

ولما إذا كان يوفيك - سهلاً يسيراً

أما المدح فلا شك أنه كان كثيراً ، لأن الرجل

اعتمد عليه فى معاشه - فحاول الاتصال بالخلفاء

فى بغداد . ولما أخفق تنازل عن طموحه وابتعد

عن العاصمة واتصل بالامراء والأعيان وقد مر بنا

ساذج من مدحه لا تدل على كبير غناء . وعلى الرغم

من ذلك له أبيات اعتمد عليها شعراء كبار . ذهب

القاضى على بن عبد العزيز الجرجاني (٧٣) إلى أن

المتنبى اعتمد فى قوله :

لو فرق الكرم المفرق ماله

فى الناس لم يك فى الزمان شجيع

على قول منصور :

لو أن ما فيه من جود تقسمه

أولاد آدم عادوا كلهم سمحاً

(٧١) المتعالي الأبيار والأعجار ٦٦ - ياقوت

مجمع الأدباء ٧ : ١٨٨ -

(٧٢) ياقوت - مجمع الأدباء ٧ : ١٨٧ -

(٧٣) الوساطة ٢٩٦ -

(٧٧) نفس المرجع *



العراف الأعمى

للساعر عبدالوهاب البياتي

دون أن يفتح باب في الظلام
أو يد تمتد بالحظ ونور الكائنات
- من ترى يسمع صيحات طيور البحر بعدد
الزروبة ؟
ويعاني وحشة النبل وموت الروح تحت الأقمعة؟؟
ويغنى للفصول الأربعة؟؟
- لم تقل ، مولاي ، شيئا ، عشتروت
وهي بعد الموت في القبر تموت
رحمك كسبها يسقط نلج من سما الملكوت
في حواء المدن الكبرى وفي أزمان أسفار
الجوس
سقط المنبجح في الأرض ولم نشرب على نخيك
يا حبي ، الكؤوس
- فاحرقوني !

فأنا ساحر أموات القبيلة
في مقاهي مدن العالم خيمت وفي أرسلة الفجر
البليدة
حاملا لوحا من الطين ، ونار البعث تسرى في
عروق المومياء
تكتسى بالعلم ، تغضرب الجدران أوراق المساء
- من يناديني !
ومن يحمل انذار السماء ؟
ويعاني في حضور الكلمات
عودة الأرض الى العصر الجليدي وانسكان
الكهوف؟؟

ويغنى الساحرات
والأميرات الصفيرات وموت القووات

يرتدى الشاعر لوب الساحر الميت ، يغنى
وجهه تحت القناع
ويعاني في حضور الكلمات
وحشة النبل بأرض النوم والسحر ، وآلام
الغاض
حبه : اعمى وشحاذ لنور الكائنات
يتبع الشمس التي هلت وراء العبر للموسى
ذراع
وعل أوصفة الليل يغنى الساحراب
والأميرات الصفيرات وموت الظهيرات
حاضرا غاب عن المسرح في حاشية العنصر
وقبل البدء عاذ
- لم تقل ، مولاي ، شيئا شهر زاد
فهو في تابوتها نائمة ، تبكى ، ولكن المغنى
والرماد
ودم القلب ولنج الظلمات
لم يزل يسقط فوق المدن الكبرى ، فيغنى
وجهها تحت القناع
- ها أنا أشتق نفسى مثل عصفور يغيث من
شعاع
تحت مصباح عمود النور في الليل ، لكي
تبعث بعدى شهر زاد
في حواء المدن الكبرى وفي أحيائها تحت
سماوات البكاء
قبلنى واختفت بين الزحام
وأنا منتظر وحدى ، هنا ، من ألف عام

ساطع الحصرى

قصة حياته



• هذه معالم من تاريخ حياة ساطع الحصرى •
• قصصتها بها الى التمهيد لبعض المقالات التي سيكتبها
• اخواننا العرب تقييما لجهوده وافكاره •

يقام: د. محمد احمد خلف الله

وحين عاد من فرنسا اشتمل بالتدريس في
معاهد المعلمين بتركيا ، وظل في الوظائف
في مدينتي حلب ودمشق ، وطمع به الامبراطور
في ذلك يوم هو
في الأخرى برتبة عسكرية ، شأنا شمسان
الوظائف العسكرية سواء بسواء •

وأثناء الحرب العالمية الأولى ، وقبل نهايتها
بسنة تقريبا عينته الدولة العثمانية مدير التعليم
في ولاية سوريا ، وظل في هذه الوظيفة الى أن
اختاره فيصل الأول وزيرا للمعارف في الدولة
السورية التي جاءت نتيجة للثورة العربية
الكبرى •

وقبل أن تسترسل في عمل ساطع الحصرى
وزيرا للمعارف في الدولة السورية نقف قليلا
عند موقعه من الحركة القومية أيام اشتغاله
بالوظائف التعليمية في كل من تركيا وسورية •

كان ساطع الحصرى يرى أن الثقافة أفضل
الوسائل الى تنمية الحس القومي ، وتعميق الوعي
القومي •

ولد في اليمن ، ونشأ وعلم في تركيا •
ولد في اليمن من أبوين عرب يسيرين ، فقد كان
أبواه سوريين ، ومن مدينتي حلب ودمشق •
كان أبوه يعمل قاضيا في حلب ، ثم انتقل
قاضيا من قبل الدولة العثمانية
في ذلك الحين ولاية من ولاياتها

كان القضاء في ذلك الوقت دينيا ، دستور
المجلة التي جاءت نتيجة اصلاح ديني استهدف
وصح القواعد الشرعية القديمة في صيغة قانونية
حديثة •

كان أبوه من المعلمين في مصر ، ومن المتخرجين
في الأزهر الشريف ، أما هو فقد تعلم في تركيا ،
وتخرج في المدارس المدنية الرسمية هناك •

من لداته وأقرانه في ذلك الوقت الزعيمان
العربيان السوريان احسان الحابري وسعد الله
الحابري ، وهما من حلب مثله ، وكانا يمشيان
معه في تركيا في بيت واحد ، وتحت سقف واحد
هو بيت ساطع الحصرى نفسه ، فقد كانا وإياه
أبناء خاله •

وحين أنهى دراسته في تركيا ، وكانت دراسة
علمية لا أدبية ، سافر الى فرنسا ليتخصص في
مادة التربية وطرق التدريس •

الأناضول بالأتراك القاطنين فيما وراء الأناضول
هذان العنصران هما الأكراد والأرمن .

فالأكراد يمكن تمثيلهم لأنهم مسلمون مثل
الأتراك ، ولأنهم محرومون من ثقافة خاصة وأدب
مدون ، فيجب إذن اتخاذ التدابير اللازمة لتمثيلهم
سرعة .

وأما الأرمن فلا يمكن تمثيلهم لأنهم يدينون
بدين يختلف عن دين الأتراك ، ولأنهم أصحاب
ثقافة خاصة وأدب مدون ، فيجب البحث عن
الوسائل التي تضمن تمثيلهم عن طريق اتصال
الأتراك .

وطلت هذه العقيدة القومية المتوال الذي ينسج
عليه ساطع نشاطه السياسي بعد أن أصبح وزيرا
للمعارف أيام رئاسة فيصل للدولة العربية
في سوريا .

كان بوجهه سياسة العرب الى ما فيه صالح
لأرضهم . والى ما هو ضد مصلحة الحلفاء المعادين
لتركيا . على الرغم مما كان يذهب اليه البعض
من هذه الثورة العربية لم تقم الا خدمة
لتركيا .

وكان ساطع في كتابه في
دمشق . كتب يعتقد بوحدة مصالح العرب
والأتراك ، فكانت تسمح بتزويد القوى التركية
التي تعمل في شمال حلب بالذخائر التي تحتاج
اليها ، ونحو ذلك دون استعادة الفرنسيين من
السكك الحديدية السورية في حركاتهم ضد القوى
المذكورة - حتى ان الجنرال غورو ، كان قد توهم
بتأثير هذه الوقائع ، بأننا كنا متفقين معكم اتفاقا

مارس ساطع المصري العمل السياسي مدة عامين
تقريبا هي الفترة ما بين عام ١٩١٨ الى عام
١٩٢٠ - وهي نفس الفترة التي حكم فيها فيصل
سوريا ! حكما عسكريا أول الأمر . ثم حكما
ملكيا بعد أن استقرت الاوضاع واختاره الشعب
السوري ملكا دستوريا .

ولقد تحمل ساطع المصري في هذه الفترة
القصيرة من الاعباء السياسية أثقالا تنوء بها
العصبة أو القوة .

وكان يرى أن أهم المواد الثقافية هي ذلك
- اللغة و تاريخ - لغة محسنة ، اللغة المحسنة
للفكر والثقافة ، والتاريخ بأعصره المذكور
تمد الأمة بالأمجاد التاريخية التي تمنى الحس
القومي ، وتوحى الى الأمم والشعوب بالقيام
بمحررات تقدمية تصنع التاريخ من جديد . ومن
هنا كان ساطع المصري يرى مهنة التعليم أشرف
الأمور . ومن هنا أيضا كان ساطع المصري يفضل
المصالحات بمعناها على الوظائف السياسية مهما
كانت مهنا .

لقد بدأ ساطع المصري حياته الوظيفية معلما ،
وابهى حياته الوظيفية معلما أيضا .

بدأها معلما بالمدارس التركية ، وانهاهها
استادا دائما بمعهد الدراسات العربية ، التابع
لجامعة الدول العربية .

وموقعه من الحركة القومية في ذلك الحين كان
يتمثل في أمرين .

الأول : انفصال البلاد العربية عن الدولة
العثمانية ، وتكوين دولة عربية حديثة .

الثاني - تضامن الدولة العربية
معها في كل شيء .

واحد من معجب بهم .
السياسي في المدرسة الملكية .

الكبالية فيما بعد ، وأصبح وزيرا من وزراء
الكباليين - رآه في المسألة التركية كلها قبل
الحرب العالمية الأولى .

يقول ساطع : أذكر جيدا أنه شرح رآه
بصراحة وجراحة قائلا :

« ليس في استطاعة الأتراك أن يستعملوا
العرب ، ولا من مصلحتهم أن يضمفوا قواهم في
سبيل محاولة ذلك . ولذلك ينبغي أن يتفاهوا
مع العرب بأي شكل كان ، وأن يدعوهم وشأنهم ،
ثم ينصرفوا الى الاهتمام بالعنصر التركي نفسه ،
ويركزوا جل جهودهم في معالجة القضايا التي
تصل بمستقبل الأتراك مباشرة .

ان أهم القضايا التي تهتم مستقبل الأتراك
قضية الولايات الشرقية . لأن هناك عنصرين
غربيين يعيشان في وسط العالم التركي .
ويحاولان دون ارتباط الاكراد الساكنين في

فساطع لم يتحمل في هذه العترة عبء العمل السياسي كوزير محسوب ، وإنما تحمله كوزير ومفاوض ، ومصاحب لمفضل في الذهاب الى مؤتمر السلام الذي عقد بعد الحرب العالمية الاولى لمص المازعات الناجمة عن هذه الحرب ، وسياسي يعمل على ربط الحركة الثورية الكمالية بالحركة الثورية العربية .

بعد أن سحى أهداف الثورة الأصلية يتطلب
التغلب على أطباع الدولتين المذكورتين - وهما -
الدولان كأننا من أكبر الدول المنتصرة في الحرب،
وأصبحنا - بعد استعاب أميركا من مساحة
السياسة الأوروبية - الدولتين الوحيدتين اللتين
سيطران على السياسة العالمية وتوجهها الوجهة
التي تتطلبها منافعها .



بلادنا احتلالا تاما ، وعامبون على استكمال وسائل
هذا الاحتلال مهما تعلبت الظروف والاحوال - حتى
لو أننا ادعنا لمطالبهم الجديدة ، ونعدنا كل ما جاء
فيها .

ولقد صدق حدس ساطع الحصرى فان القوم بعد
أن احتلوا دمشق بعثوا الى الملك فيصل هذا
الانذار .

« أنشرف بإبلاغ سموكم الملكى قرار الحكومة
الجمهورية الفرنسية : انها ترجو منكم أن تغادروا
دمشق بأسرع ما يستطيع بسكة حديد الحجاز مع
عائلتكم وحاشيتكم .

وسيون نعت بصرف سموكم والدين معكم
قطار خاص يتحرك من محطة الحجاز غدا ٢٨
يولية الساعة الخامسة صباحا » .

وأدعن الملك فيصل بعد أن أرسل برقيات
احتجاج ، وبعت بصور منها الى معظم الدول الممثلة
فى مؤتمر الصلح .

وعند حرج است فيصل
كان يحكمها فعلا مدة تهاجر الستين .
خرج وقد عزم على الذهاب الى
مستهددا الاتصال بمجلس الشيوخ لجمعهم

الاسم

ولما كان سفره الى سويسره مهم فطرح حرج
من الامور المستعجلة ، فقد أصبح من المهم أن
يسافر الى سويسره عن طريق إيطاليا .

وصحب الملك معه وزيره الحصرى ، واستقر
المقام بالأستاذ ساطع الحصرى بروما للقيام بعملين
سياسيين .

الأول : الاتصال بالبروفسور يونفانتى - أستاذ
حقوق الدول فى الجامعة - وتزويده بالوثائق
اللازمة ، والمعلومات التى يحتاج اليها ، من أجل
وضع تقرير قانونى عن القضية السورية .

الثانى : الاتصال بالكماليين من أجل مساعدتهم
للثورة العربية . وقد قام ساطع بالعملين خير
قيام . فقد أنهى مع البروفسور يونفانتى التقرير
المطلوب بعد جلسات طويلة . وقد قام بالاتصال
مع الكماليين فى روما ، كما سافر بسبب ذلك الى
الاستانة .

وقد لحص ساطع الحصرى المسائل التى يود
معرفة رأى الكماليين فيها بخطاب بعث به الى صديق

له من الكماليين كان يشغل وظيفة وزير المالية
حينذاك . وما هو نص المکتوب .

عزيزى فريد بك

اكتب اليكم هذا الكتاب استناد الى صداقتنا
القديمة ، واعتمادا على صراحتكم التى أقدرها كل
التقدير .

اننى كنت فى سورية منذ سنة ونصف سنة ،
وقد أسهمت فى حياتها السياسية خلال هذه المدة
مساهمة فعالة . غير أننى اضطرت الى مغادرتها
اتر احتلال الفرنسيين لها . وأنا الآن مقيم فى
روما ، ومستمر ، مع هذا ، فى الكفاح فى سبيلها .
وان لنا اخوانا وزملاء وجمعيات ، يعملون فى هذا
السبيل ، داخل البلاد وخارجها . ولدينا
سروقات عديدة لتنظيم أعمال هذه الجمعيات ،
لست رايت أن أستعلم منكم بعض الامور لاتمام

ما هو كومة الاصوله ان الحكومة
المجازية . وعوقبها بها ؟

ما هو موقعها من سوريا والعراق ؟
وهل تستطيع حكومتكم أن تساعد سسوريا
فى جهادها ضد الاحتلال ، وبالأخص : هل تستطيع
أن تزود القوى الوطنية التى قد تتألف فى جهات
الشمال بالأسلحة والمتاد ؟

واذا اقتضى الأمر ايذاء بعض الأشخاص لأجل
تنظيم أعمال الكفاح ، أو قيادتها ، وتعذر وصول
هؤلاء الى ميادين العمل من الجنوب ، فهل يمكن أن
يصمن لهم السفر والانتقال عن طريق الأناضول؟
أرجو أن تجيبونى عن هذه الأسئلة ، وأن
تقدموا احترامى الى من أعرفهم من الاخوان .
٢٩ تشرين الأول ١٩٢٠ .

وقبل أن يجيبه الرد على مکتوب ساطع ، وقبل
أن يقدم تقريرا البروفسور يونفانتى الى مؤتمر
الصلح ، كانت المسائل تتطور فى ناحية ذهاب
فيصل الى العراق ، وتنصيبه ملكا هناك .

بمسهم الدكتور السهموري ، والدكتور عبد الوهاب غرام . على العمل في العراق .

وايمان ساطع بمصر هو الذي دفعه الى كل هذه الزيارات . كما دفعه الى كتابة تقرير هام الى وزير المعارف جعفر والي باشا عن وجهة نظره في التعليم بمصر ، وعما في هذا التعليم من نواقص يجب تلخيصها .

وكان ساطع لا يمل الحديث عن مصر ، فهي عند الدولة التي يجب ان تقود الامة العربية نحو بناء الدولة العربية العصرية . وعن ذلك قوله :

« اني اهتم بمصر أكثر من اهتمامي بسورية والعراق ، لانني اعرف ان مصر يحسب اوضاعها العامة أصبحت الفتوة المؤثرة على العالم العربي كله . ان كل تقسيم يحصل في مصر لا يحل من النفع لساكن البلاد العربية ، كما ان مصر يعيش ويسكن في مصر لا يخلو من رضى الى ساكن البلاد العربية . »

في خدمة سدى الى مصر تكون كأنما اسديت

« في الفقه القومية العربية ، وكان مما قل . لا يكران في ان بعض معسرى مصر لم يصلوا بعد الى مرحلة رابطة القومية العربية ، بل توقفوا عند نوع من الرابطة تؤلف جسر انتقال من مرحلة : الرابطة الاسلامية العامة ، الى مرحلة : الرابطة العربية القومية . »

هذه الرابطة سموها باسم : الرابطة الشرقية غير اننا لا نشك في ان فكرة هذه الرابطة - عند ما سجد من عناصرها اللعنية وتصلطم بالحقائق العلمية وتنصهر بالتعارف الحقيقي - ستتحوّل بالتدريج الى رابطة عربية بحتة .

انني كنت من المؤمنين بكل ذلك من زمن طويل ، ولم اقل من انتشار فكرة القومية في مصر في يوم من الايام . غير انه يسرني جدا ان ارى هذه السنة في مصر ، اختمارا اجتماعيا عميقا ، يدفعها نحو الفكرة العربية بقوة شديدة ، ويجعلها تشعر بواجبها الطبيعي ، ورسالتها القومية شعورا واضحا .

ولم يمر الملك فيصل هذا الامر اهتماما في بادى الامر ، وظل يعكز في القضية السورية - ولكنه عندما احاط علما بخطايا السياسة الدولية - اخذ يفكر في عرش العراق بصفة جدية .

وسافر فيصل الى انجلترا لينظم المفاوضات التي دارت بينه وبين ممثل بريطانيا في سوسة من اجل هذه المسألة . ورأى ساطع الا فائدة من مرافقة فيصل خلال هذه السهرة ، ورأى العودة الى مصر والاتصال بالثوار العرب الذين حاصروا اليها .

وبعد ساطع القاهرة في التاسع من تشرين الثاني ١٩٢٠

اقام ساطع في مصر مدة مقرب من العام احدث له فيها سكنا صاحبة اليتون .

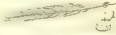
وانصرف في هذه المدة عن العمل السياسي - على الرغم من اتصال المجاهدين العرب به - ومجروه صميم اليه . وآثر ان يعود الى عمله الاوّل وهائفه التعليمية التي يستطيع من خلالها تحسين اعراسه التربوية والقومية

وبدا ساطع يعد خطبه في العراق ، فقد كان بينه وبين فيصل اصدقاء . وكانت اقامته في القاهرة « نظرا » لشغفه من فيصل يدعوه فيها الى مواصلة الاعمال التعليمية بالعراق .

اخذ ساطع يدرس النظم التعليمية بمصر ، ويؤرر المدارس المصرية على احلاف انواعها ، وكتب في ذلك الى وزير المعارف في مصر ، وكان وقتذاك جعفر والي باشا . فاذن له الوزير ، ودعا الى مرافقته الاستاذ احمد برادة كبير المششين لذلك العهد .

لم تكن هذه اول زيارة لساطع فقد زار مصر من قبل لأغراض تربوية ايضا . زارها سنة ١٩١٩ وكانت الثورة المصرية قائمة ومهادد المسلمين مغلقة ، وادرك انه لن يستعيد شيئا فعاد من حيث أتى . عاد الى سوريا .

ولم تكن هذه آخر زيارة ايضا ، فقد زارها من بعد - زارها أثناء عمله بالعراق - وهي الزيارة التي تعاقب فيها بعض الاساتذة المصريين ، ومن



ولا أشك أن هذه ليست الا مقدمة مباركة ،
سيمعها شعور فياض نحو القومية العربية ، وعمل
جبار في سبيل انهاء هذه القومية .

ذلك ما قاله ساطع الحصري في الثلاثينات من
هذا القرن . وأشهد ، ويعلم الله أن ساطع الحصري
قد فرح فرحا عظيما حين قامت الثورة في مصر .
وكان من أسباب فرحه أن الذين قادوا الثورة
كانوا ممن اشتركوا في مباركة فلسطين ، وأن
حسهم القومي قد نما ، ووعيهم القومي قد عمق ،
باشتراكهم في هذه المارك التي ستستمر حتى
الي أن تتوحد الأمة العربية ، وتزول تلك القاعدة
الاستعمارية من أرض فلسطين .

وفرحة ساطع بقيام الجمهورية العربية المتحدة
لا نعد لها فرحة . لأن قيام هذه الجمهورية قد حقق
حلم العرب القديم الذي من أجله قامت الثورة
العربية الكبرى . ومن هنا كان حزن ساطع عظيما
حين وقع الانفصال ، وكتب في ذلك كتابه القلب
« الاقليمية » ذلك الكتاب الذي نعى فيه على كل
من كان سببا في هذا الانفصال .

وقد نرى ساطع في عدة مقارب اعظمين
عاما . قضى معظمها عاملا في
القومية : حينما بالادارة الثقافية
العربية ، وحينما عميدا لمعهد الدراسات العربية
لهذه الجامعة ، ومختصا فيه . وهو المعهد الذي
انشاءه ساطع الحصري يكمل به عمل الامانة
العامة - فادارة الامانة تخدم قضية القومية
العربية خدمة سياسية ، فيجب أن يخدمها المعهد
خدمة علمية . ويشهد الله أن الكتب التي أخرجها
المعهد أيام ساطع الحصري ، والمحاضرات التي
أقيمت في المعهد المذكور أيام ساطع الحصري ،
قد خدمت القومية العربية والأمة العربية أكثر
بكثير مما خدمتها به الامانة العامة ، ورجال
السياسة .

ولقد كنت الى جانب ساطع أيام عمله بالمعهد ،
وكنت أدرك في وعي تام ما يهدف اليه ساطع
من هذه الأعمال العلمية التي يشرف عليها .

لقد بدأ بالدراسات المقارنة بين النظم المختلفة
للبلاد العربية لينتهي من ذلك الى نظام علمي موحد
يكون أساسا للوحدة العربية .

ولقد بدأ في طبع سلسلة من الوثائق والنصوص

يضعها تحت نصرف الباحثين والدارسين من
الأساتذة والطلاب ليدركوا واقع الأمة العربية
ولينطلقوا من هذا الواقع الى تحقيق الوحدة
العربية ، والمجتمع العربي التقدمي .

ومن ذلك : دساتير البلاد العربية الذي أشرف
على جمعها معنا المرحوم الدكتور سميد صيرى .
وقوانين العمال في البلاد العربية الذي أشرف على
جمعها معنا الدكتور محمد حلمي مراد وزير
التربية والتعليم الحالي . وقوانين الجنسية في
العالم العربي الذي أشرف على جمعها معنا الدكتور
جابر جاد عبد الرحمن عميد كلية الحقوق الحالي ،
واعاقبات البنترول التي أشرف على جمعها الدكتور
أيمن شفيق . وقوانين الملكية في العالم العربي
التي أشرف على تفسيرها مجموعة من الأساتذة من
جانب البلدان العربية .

ولقد كان ساطع في مجموعة من أبحاثه
التي أشرف على نشرها ، وتشهد لساطع بما لم
يشهد له من التفاني في الجهود الجبارة التي بذلها
في ميدان القضية القومية خدمة للأمة العربية .

دخل ساطع العراق في عام ١٩٢١ عزيزا مكروما .
دخلها ندوة من فيصل الأول ملك العراق ليصلح
الأحوال التعليمية في العراق ، وخرج منها ذات
يوم مطرودا مجردا من ألقابه المهنية ، ووظائفه
التعليمية ، وحقوقه في التقاعد أو المعاش في عام
١٩٤١ أيام وصاية الأمير عبد الله على العراق .

ولقد كان السبب في ذلك - كما حدثني ساطع
نفسه - أن جماعة من العراقيين كانوا في ليلة
ساهرة يمتزج الصبحي المعروف الأستاذ رويبايل
نطى ، وكانوا يتدارسون أحوال البلاد العربية بصفة
عامة وأحوال العراق بصفة خاصة ، وكان حكمهم
على عبد الله وعائلته للاستعمار قاسيا ، وكان
رأي ساطع في ذلك الوقت أن رصاصة واحدة
قدرة على أن تخلص العراق من عبد الله .

ونقل ما قاله ساطع الى عبد الله ، وانتزعا

فرصة أن يكون ساطع خارج العراق ، وأن تكون
زوجه في أحد المستشفيات بتركيا ، وأمر بتجريد
ساطع من الجنسية العراقية ، وتجريده من
حقوقه في المعاش ، وسحب جواز سفره ،
والحيلولة بينه وبين أن يعود مرة ثانية إلى
العراق .

ولما يفت ذلك في عهده ساطع ، وإنما مضى في
عمله القومي معتمدا في ذلك على التربية والتعليم
وأثرهما في تنمية الوعي القومي ، وعاد إلى وطنه
الأول سوريا ليكمل منه ميدان أعماله التعليمية
في نطاق من أهدافه القومية .

والمدة التي أقامها ساطع في العراق أيام فيصل
لم تكن عسة كلفها ، فقد أحاطت به المضايقات من
جهة فئتين من الناس ، كل واحدة منهما تظن
أن ساطعا عدو لها .

ولقد كانت إحدى الفئتين محطنة فيما ذهبت
إليه من تفسير لأعمال ساطع التعليمية ، وهذه
الفئة هي فئة إخواننا الشيعة .

بعد أن ساطع صعد إلى العراق ، ودفعه ذلك إلى
كل أعماله التعليمية ، والمهم لأحسنى في العراق ،
واضح صريحة . كما دفعه ضيق المال إلى
سبيل خاصة مع المدارس التي يديرها الإيرانيين في
العراق . وحدثنى ساطع أنه كان ينشئ إلى
جانب كل مدرسة إيرانية مدرسة عربية ، ويسر
سبل الالتحاق بها مما دفع الكثيرين إلى الانصراف
عن المدارس الإيرانية إلى المدارس العربية - الأمر
الذي ساعد على غلق الكثير من المدارس الإيرانية .

ولم يفسر إخواننا الشيعة هذا الصنيع تفسيراً
قومياً ، وإنما فسروه تفسيراً مذهبياً وظنوا أن
ساطعا يجامل السنين على حساب الشيعية .
وحقدوها عليه ، وقامت بينه وبينهم عداوات لم
تطأ جذوتها حتى اليوم .

لقد كان ساطع بعيداً كل البعد عن أن يتأثر
في عمله القومي بدين من الأديان أو بمذهب من
المذاهب وإنما كان يصدر في عمله عن عقيدة قومية
واسلوب علمي بعيد عن التعصب أو التحزب .
وكانت القاعدة التربوية التي يتطلق منها العمل
التعليمي عند ساطع أن أهداف التربية في البلاد
العربية لا يصح أبداً أن تكون الحفاظ على المجتمع

العربي الراعي ، وإنما يجب أن تكون العمل على
طريق التربية على بناء مجتمع جديد .

واستأذن القاري في أن أضاع أمام بصره
وبصيرته بعض أقوال ساطع في ذلك ، فقد تكون
أقدر على الكشف عن آراء ساطع عن كل ما أكتب .

يقول ساطع : « نحن نشعر بالتأخر العظيم
والنواقص الكبيرة التي يلي بها مجتمعنا الحالي -
ولذلك نسعى وراء مجتمع جديد يختلف عن
مجتمعنا الحالي اختلافاً كلياً .

ونحن لا نجهل نوع هذا المجتمع بوجه عام .
إننا نعلم أن الأمة العربية ظلت متأخرة في مضمار
الرفق والحضارة تأخراً كبيراً ، ومحرومة من
نمار العلوم والعنون المصرية الحديثة حرماناً
اليماً . ونجد أن بعض أبناءها في بعض الجهات

لا يزالون يعيشون كما كان يعيش أجدادهم في
القرون الوسطى - أن لم نقل في القرون الأولى .
لذلك نريد أن نتلافى هذا التأخر ، ونصلح هذا
الوضع ، لكي تصبح أمتنا متمتعة بنعم الحضارة
التي هي من جميع نواحيها ، ومتبوثة المكان الذي
يحق لها .

ولما كان المجتمع العربي غلبت على أمرها
حروب من أهم الحوادث والاستقلال منذ عهد
محمد ، ثم فقدت استقلالها الدول المستعمرة أخيراً
وأحدثت تسعى بكل مالمديها من قوة سلطان لترسيخ
نفوذها المادي والمعنوي في البلاد التي استولت
عليها .

والفرقة الإدارية التي حدثت بهذه الصورة
عقدت المشاكل الأساسية . كما زادت العيرة
والارتباك بتأثير النزعات الدينية والمذهبية من
جهة والتسويات الاستعمارية من جهة أخرى .
كما أخذت تتصاعد بمقتضيات المشاكل
الإقليمية أيضاً بصورة شتى .

أن كل هذه الأحوال ترتبنا بوصفها تام الواجبات
التي ترتب علينا في هذه الظروف .

فعلينا أن نسعى لتوحيد البلاد العربية لتكون
أمة قوية عصرية ، ستمتد مجدداً الغابر ، وتدخل
في مصاف الأمم الراقية .

ولذلك نحن لانسهدف في تربيتنا : المحافظة
على المجتمع الحالي ، بل نسعى لعمل الجيل

الجديد عاملا لتكوين : المجتمع الراقى ، الذى نشده على الدوام .

وساطع لم يحدد أهداف التربية فحسب وإنما حدد الى جانبها الوسائط التربوية التى يمكن الاعتماد عليها فى تكوين المجتمع الراقى .

عنه الوسائط التربوية هى المدرسة الابتدائية والبنك العسكرية .

وفيمة كل واحدة من هذه الوسائط انما تكون بمقدار ما يمكنها من اعداد المواطن لأن يكون خادما لأمته ، وقادرا على تكوين المجتمع الراقى .

ويرى ساطع أن الذى ينقص المواطن العربى ليس الحصول الفردية وإنما هى الخصال الاجتماعية . فالعرب عنده أقوى من حيث الخصال الفردية ، وضعفاء من حيث الخصال الاجتماعية . وأنه يجب علينا أن نجعل أمر إزالة هذا الضعف من أهم المرامي والغايات فى جهودنا التربوية .

ان مصادح الله اعلى
التي تقوى وتنسى فى نفسه روح الضمير
والنضحية .

واهتمام ساطع بهذه الخصال لإجما
الذى جعله يرى أن التكنة أهم من
تنمية الحصول الاجتماعية عند الفرد من
عمل المدرسة فى الطفل كشئ عمل التكنة
فى الشباب .

ويمكننا أن نعتبر التكنة العسكرية مؤسسة
ربوية عامة ، مثل المدرسة الابتدائية .

وإذا تعمقنا فى المقارنة نجد أن سيطرة التكنة
على حياة الفرد وتأثيرها فيه ، تكون أشد وأقوى

من سيطرة المدرسة على حياته وتأثيرها فيه . . .
ان التكنات العسكرية بمثابة مدارس اجتماعية
تعمل على تخليص الفرد من الآلية وتعويده
الايثار ، وتجعله يشعر بوجود الغير ، والوطن ،
والأمة شعورا واضحا ، وتعوده التضحية المحمقة
على اختلاف أنواعها من تضحية الراحة الى تضحية
الدم والنفس فى سبيل الأمة والوطن . . .

والوظائف التى تقلب فيها ساطع فى العراق
عديدة ولا سبيل الى حصرها . وكلها وظائف
عسكية او أثرية .

وعندما خرج ساطع من العراق مطرودا توجه
الى سوريا ، وعمل هناك مستشارا لسيا لوزارة
المعارف ، وأغضب الفرنسيين هناك كما أغضب
الانجليز فى العراق من جراء سياسته القومية .

ص ساطع فى سوريا أن أنشئ الجامعة
العربية ، ثم قدم الى مصر ليعمل سلك الجامعة .

وأخرج ساطع الحويلات الثقافية ، وفيها من
ثقافات الدول العربية أشياء قيمة
لدول العربية نفسها .

سيرة الى عام ١٩٦٦ ثم عاد
الى العراق وكان موقف العراق منه قد سوى
١٩٥٨ .

سيرة الى عام ١٩٦٨
فارب التسعين من العمر فقد ولد فى حدود سنة
١٨٨٢ ، وتوفى فى الرابع والعشرين من ديسمبر
سنة ١٩٦٨ .

وحم الله ساطعا المصرى ، وأجزل له من الثواب
بمقدار ما قدم لأمته العربية من خدمات .



قصة عقل الكرسي

صعدوا أو لا تصدقوا ، فمعدرة ، لا يهمني
أندا رأيكم . يكفى أنى رأيت وحدته وقابلته
وشاهدت الكرسي ، فاعتبرت أنى رأيت معجزة
ولكن المعجزة الأكبر ، الكارثة ، أن لا الرجل
ولا الكرسي ولا القصة كانت تستوقف أحدا لا من
المارة فى ميدان الأوبرا لحقتها ، ولا فى شارع
الجمهورية ولا فى القاهرة أو ربما الدنيا كلها .
كرسي هائل تراء فتظن أنه قادم من عالم آخر
من عالم حداثته من سحر كنهه مؤسسه
والقاعدة ناعم فرشته من جلد الثور ومسانده
من الخشب ، حادة ، كالهياكل ، أدته أن تجلس عليه
تجربته . كرسي متحرك ، يتقدم بتؤدة كأنه
يتحرك . يتظن أنه يتحرك من تلقاء
نفسه ، أو الذهول تخر أمامه
سعيه وعمقه ، الدارين ، ولكن فى أخسر
رود المبحر . من الأرحل الغليظة الأربعة المنتهية
بحوافر رهيبة حادة . ساقا خامسة ، ضامرة ،
عريية على العنامة والصخامة . ولكن لا ، لم تكن
ساقا كانت رجلا تحيفا مبروقا قد صنع العرق
على جسده ترعا ومصارف وأنبث شعرا وغايات
وأحراشا . صدقوني فانا ، بالأمانة المقدسة ، لا
أكذب ، ولا أبالغ ، بل أنقل فى عجز ما رأيت .
كيف استطاع نحيف هش كهذا الرجل أن يحمل
كرسيا كهذا لا يقل وزنه عن الطن أو ربما
أطنان ؟ ذلك هو المذهب للعقل وكأنه شغل
حياة ولكنك تتمسك وتمسود تنفص فتجد أن
ليس فى الأمر خديعة ، وإن الرجل حقيقة يحمل
الكرسي وحده ويتحرك به .



والأعجب والأغرب والمثير للذعر أن لا أحد من
المارة فى الأوبرا أو فى شارع الجمهورية أو ربما
القاهرة كلها يندهش أو يستعجب أو يعامل الأمر
ولا وكأنه مسألة عادية مقروغ منها وكأنه كرسي

فراشة ، يحمله صبي ، ويمضي به . أنظر إلى
الناس والى الكرسي والرجل على المح ارتفاعاً
حاجب ، مصصة شفاء ، أو صيغة عجب ..
لا شيء مطلقاً .

وبدأت أحس أن الموقف كله شيء من المريب
استمرار التفكير فيه . وفي تلك اللحظة كان
الرجل يحمله قد أصبح على قيد خطوة منى ،
وأصبحت أرى وجهه الطيب رغم كثرة ما فيه من
تجاعيد ، ومع هذا لا تستطيع أن تحدد له عمراً
ورأيت ما هو أكثر ، فقد كان عارى الجسد
لا يغطيه إلا حزام وسط متين يتدلى منه ساتر
أمامي وخلفي من قماش كقلوع المراكب ولكنك
لا بد تتوقف ، وتحس بعقلك قد بدأ ، كالفرقة
الحالية بصنم صدى ، أنه يبدو في لباسه غريباً
ليس على القاهرة وإنما على العصر كله ، تحس
أنك رأيت له شيئاً في كتب التاريخ أو المفريات
وفوجئت ، هكذا ، بابتسامة فيها ذلة السؤال ،
وبصوت ، وبكلام .

— الله يرحم والديك يا بنى .. شفتى عمت
بتأح رعى ؟

أهو هروعدى مطوق .. مرة .. مرة ..
مطوقة .. هروعدى .. مرة .. مرة ..
المصريين القدماء ؟
وهجمت عليه .

— أوع تعامها وتقول أنك من المصريين القدماء
— فهو فيه قدماء وجداد ، أنا من المصريين
ويش .

— واية الكرسي ده ؟
— شيلنى .. أمال أنا بأدور على عمك بتأح
ع له ؟
— ليه ؟
— عشان زى ما أمرنى أشيله يؤمرنى انى انزله
أنا أتهد حيلى .

— أنت بفالك كتير شايله ؟
— كتير قوى ما تعدش ؟
من سبة ؟

— سبة انه نا سى . قول من سعى سبنة
وشوية آلهات .

— آلهات إيه ؟

— سبى ..

— من أيام الهرم يعنى ؟

— من قبل ، من أيام النيل .

— نيل إيه ؟

— من أيام ما مسمو النيل نيل ، وتلقوا
العاصمة من الجبل للفضة ، جابنى عمك بتأح
وقال لى يا شيال : شيل ، شلت ، وأدور عليه
فى سلقط فى ملقط يمد كده عشان يقول لى :
حط .. من يومها للنهاردة مش لاقية .

وتأما توقفت كل قدرة أو رغبة فى الدهشة
عندى . أن من يحمل كرسيها بهذه الضخامة
والثقل للحظة ممكن أن يحمله آلاف السنين
لا دهشة ولا اعتراض ، كل ما فى الأمر سؤال :

— وافرض ما لتيتشى عمتا بتأح رعى تفصل
شايه كده ؟

— أعمل إيه ، أنا شيال ، ودى أمانة ، خدت
الأمر فى أشيلها ، أحطها أزاى من غير أمر ؟

وعما الضيب .

— عمتها عمتى .. أحمى ، تعب ، ترميها ،
الكرسى .. عمتا .. عمتا ..
تشيلو الياس .. عمتا .. عمتا .. تشيلها .

— ما أقدرش .. هو أنا شايه غية .. أنا
شايه أكل عيش .

— ولو .. ما دام هت حيلك وقاطم وسطك
يبقى فى ستين داهية .

— دا عندك انت لانيك ع البر مش شاييل
ما يهكمش . أنا شاييل ودى أمانة وشاييل الأمانة
مستول عنها .

— لغاية امتى ان شاء الله .
— لما يجينى الأمر من بتأح رعى .
— دامت وشبع موت .

— من خليفته ، من وكيله ، من ولد من ولاد
ولاده ، من حد معاه أمانة منه .

— طيب أنا بأمرك أمه أنك تنزله .

— أمرك مطاع وكتر خيرك .. بس انت تقرب
له ؟

— للأسف لا .

— معاك أمانة منه ؟

— ما معايشش .

— يبقى عن ادنك .

أفعل ، حتى رفع رأسه . كنت أتوقع فرحة
مائلة ، انفراجة حتى ، ولكنني وجدت لا شيء .
— عايز أكثر من كده حاجة ، مش كفاك داير
تلف كام ألف تفتش عن الامر والأمر فوق رأسك
أهه .

— بس أنا ما عارفش اقرا .

— مانا قريته لك .

— ما كتير قبلك قروهولى

— يبقى معنى كده انه حقيقى وصحيح

— ما أقدرش أصمن ما حدش فيهم كان من

طرف عم بتاح .

— طب صدقنى .

— أنا ما باعدهقش الا بامارة .. معاك

أمانة ؟

— نعم ، ح . سمع عاصما وهو يسددر

— إيه ما بيوبنيش متكو غير المطلة ..

رائس .. والتسيلة ثقيلة ، والنهار الواحد

ك . له . وأهه . فعلة وسهرى معطوم .

— سمع .. وقد بدأ الكرسي يتحرك ،

حركته ألتحدة ألقورة التي تظن أنها من تلقاء

نفسه ، والرجل قد أصبح مرة أخرى ساقه

النحيلة الخامسة ، القادرة وحدها على تحريكه .

وقفت أرقبه ، وهو يبتعد ، لاهثا ، يئن وعرقه

سبل .

وقفت حائرا أتسائل الخلقه وأقتله لأنفس عن

عيطى ؟

أاندفع أسقط الكرسي عن كتفه بالقوة وأريحه

رغما عنه . أم اكتفى بالسخط المفيط منه .

أم أهذا وأدنى حاله ؟

أم أصب اللوم على نفسى أنا لأنى لا أعرف

الأمانة ؟

فهل يعرفها أحد ؟

بربكم ، هل يعرفها أحد ؟

ولكنني صرخت ، وقد بدأ يتحرك أوقفه ، فقد
لاحظت شيئا كالأعلان أو اللافتة مثبتة في مقدمة
الكرسي ، بالضبط كانت قطعة من حلد غزال
وكان عليها كتابة قديمة وكانها النسخ الأولى
للكتب المنزلة ، وبصعوبة طالعت :

« يا حمال الكرسي .. »

« لقد حملت ما فيه الكفاية

« وأن لك أن يحملك كرسي

« هذا الكرسي العظيم

« الذى لم يصنع مثله

« لك أنت وحدك

« أحمله

« وخذ به إلى بيتك

« وضعه في الصدر

« وتربع فوقه طول عمرك

« وحين تموت ،

« يكون لأبنائك

وهذا هو أمر ساحر با سياده شبال الكرسي
أمر صريح صادر في نفس اللحظة التي أمرك
أن تحمل فيها الكرسي ، ومهور بامضاء
« خرطوشة » .

بفرح عظيم قلت له كل هذا ، فرح متفجر
كمن كاد يختنق ، فمض رأيت الكرسي وعرفت
القصة وأنا أحس وكأنى أنا الذى أحمله وحملته
عبر آلاف السنين وكان الذى انظم طهرى أنا ،
وكان الفرحة التي انتابتني هي فرحتي للخلاص
يأتى أخيرا .

برأس منكس استمع الرجل ولا اختلاجة
ألم انتظار ، منكس أيضا ، أن انتهى ، وماكنت

بين التراث والمناهج الحديثة

بقلم : د. محمود فهمي مجازي

النحو هذه أهمية كبرى في تاريخ الدراسات اللغوية عند العرب . وهذان الجانبان من البحث العلمي يقترضان مفهوماً توافراً أساساً منهجياً واضحاً وعميقاً من علم اللغة الحديث .

٢ - ولصطلحات علم اللغة أهمية خاصة في تاريخنا لجهود النحاة العرب في البحث العلمي ، وجود المصطلح وسع دلالته ومضمونه العلمي ما يظل أساساً لفهم التصور المرتبط به أو النظرية الموصلة إليه Δ ما يزال بعض المتصدين للكتابة في علم اللغة ، وبعداً عن المصطلحات دون بحث مضمونها العلمي ويؤرخون لها دون بحث أو تمحيص ، وعند وقت ليس ببعيد كتب أحدهم عن مصطلح « تحقيق الهمز » زاعماً « أن ابن سيده يكاد يكون أول من استعمل مصطلحاً شبيهاً بتحقيق الهمز عند المحدثين ، وهو من رجال القرن الخامس ، أما الذين تقدموا عليه فلم يستعملوا غير الثبر بمعنى تحقيق الهمز » . وهنا نقف قليلاً أمام نص يقرر في عبارته الأخيرة أن الذين تقدموا على ابن سيده لم يستعملوا غير الثبر بمعنى تحقيق الهمز . والواقع أن مصطلح « التحقيق » قد استعمل للتعبير عن ذلك النطق الخاص بالهمزة في كتاب سيبويه ، وهذا الكتاب أقدم ما وصل إلينا في النحو العربي ويعكس جهود مؤلفه والمحاولات السابقة عليه ، والمصطلحات الواردة فيه من أقدم المصطلحات العربية في علم اللغة . فان كان ناحت معاصر يصدد التاريخ لمصطلح عربي في الأصوات فعليه أن يتوسل

١ - يكاد ينعقد الرأي بين اللغويين المعاصرين أن التقدم الهائل الذي حققه علم اللغة في القرنين التاسع عشر والعشرين قد تقل البحث اللغوي إلى مصاف العلوم الدقيقة بعيداً عن الجدل المنطقي والنظرة النحوية الجامدة . فقد اتاحت المناهج الحديثة في علم اللغة درجة عالية من الموضوعية والدقة ، وتجاوز الباحثون مرحلة الاستحسان الساذج أو الاستهجان إلى بحث ظواهر اللغة بحثاً دقيقاً يصف وصفاً دقيقاً ويفسر بقوانين علمية . ومنذ قرابة نصف قرن من الزمان بدأ علم اللغة الحديث يأخذ مكانه في الجامعات بطريقة لا حصر لها . أسسه المنهجية تستقر في نفوس المتبعين سمحت اللغة العربية شيئاً فشيئاً وارتبطت بأصابع علم اللغة في جامعاتنا النظر النقدية في جهود النحويين واللغويين التي وصلت إلينا ، فاللغة نظام من الرموز الصوتية يخضع لسنة التطور والبحث اللغوي جهد إنساني تتغير مناهجه ، فالنحويون واللغويون العرب ليسوا إلا مرحلة في تاريخ البحث اللغوي . ومع الإحساس بعظم الجهد الذي بذله الرواد الأجداد في دراسة البنية اللغوية للعربية النصحي وبعض لمحاتها بدأ التفكير في التاريخ لهذه الجهود وانطلق الرأي مطالباً باتخاذ موقف نقدي من التراث اللغوي الذي وصل إلينا واليوم اتضح إمكان الاستفادة من كتب التراث النحوي من جانبين اثنين فهي تبحث لاستخراج ما بها من شواهد لغوية تفيد في التعرف على بنية اللغة العربية في مرحلة من مراحل تطورها ، كما أن للآراء التفسيرية والنظريات - بل وللمصطلحات الواردة في كتب

٣- ومن أهداف البحث الحديث في الكتب العربية في النحو واللفظة استخراج المادة والملاحظات اللغوية الواردة فيها وتصنيفها وتحديد مكانها في التاريخ اللغوي للعربية الفصحى . والدراسات الصوتية عند النحويين والمعجميين العرب جزء من تراثنا اللغوي ، وهي ذخيرة بمادة لا يظالمنا العلم بنسخها أو باستظهارها دون فهمها ، بل يطالبنا بأدب ذي بده أن نحدد المصطلحون العلمي لكل مصطلح منها كمنطلق لفهم الظاهرة التي توصلت بهذا المصطلح أو ذلك - لا يجوز هنا أن ننسخ أو نحفظ عن ظهر قلب ودون ادراك أو فهم - بل صوتا ما « مهموس » وإن الآخر « مجهور » ، بل علينا أن تعرضنا للهمس والجهر مثلا أن نوضح طبيعة الهمس والجهر في ضوء كل الامكانيات المتاحة . ولا غنى لباحث حديث يتصور نفسه غير مطالب بدقة العلم الحديث ، وإذا كان كاتب متخلفا في مناهجه ، يخلط بين مصطلحات - مثيرة - وقع في أخطاء متتابعة ، وربما تروى في أخطاء كان من الممكن تجنبها ، على فلة إمكانات عصرها ، بعيدين عن الوقوع فيها .

٤- في علم الأصوات من أكبر من حدّ عشر حرفا . صفة الحرف المعنى المحدد وثقّ مآثر مختلفة متكاملة ، منها المخرج أولا ثم الهمس والجهر ثانيا ثم الشدة والرخاوة ثالثا . . . الخ ، وهذه الجوانب متباينة متكاملة ، لا يجوز أن تختلط علينا اليوم وقد كانت واضحة عند سيبويه والتحليل وضوحا لا بأس به . فكبار النحاة العرب لم يخلطوا بين المخرج من جانب ، والهمس والجهر من الجانب الآخر ، قد يكون الصوتان من مخرج واحد مثل التاء والدال ، هذا مهموس وذاك مجهور ، وقد يتفقان في الهمس ويختلفان في المخرج مثل التاء والسين . والمعروف منذ عصر الخليل وسيبويه وما آتته البحث الحديث أن التاء والدال من مخرج واحد ، وأن الفرق بينهما يتركز في أن التاء مهدمة والدال مجهورة ، فهما متضادان في الناحية - وإذا تحولت التاء بجوار صوت محدد - دال - فسر علم اللفظة هذا التحول بأن الحرف « الدال » قد امتد إلى التاء قصرها دالا . وقد أدرك هذا

في المقام الأول بالعصول القيمة التي ختم بها سيبويه كتابه في النحو ، ولو فعل لقرأ في الكتاب في « باب الهمز » نصوصا تبين له أن إصدار أحكام التاريخ لصلطحات علم اللفظة لا يجوز قبل القراءة الجادة لكتب النحو واللفظة ، فعبارة سيبويه تثبت استخدام مصطلح التحقيق في القرن الثاني الهجري .

يقول سيبويه : « اعلم أن الهمزة تكون فيها ثلاثة أشياء : التحقيق والتخفيف والبدل ، فالتحقيق قولك قرأت ورأس وسأل ولؤم وبئس وأشبهه ذلك ٢٠٠ / ٢ / ١٦٨ باريس ، ٢ / ١٦٣ بولاق ويقول في موضع قال : « واعلم أن الهمز إذا التقتا ، وكانت كل واحدة منهما من كلمة من أهل التحقيق يخففون أحدهما ويستقلون بتحقيقهما لما ذكرت لك ، كما استقل أهل الحجاز بتحقيق الواحدة فليس من كلام العرب أن تلتقي همرتان فتتحققا ، ومن كلام العرب تخفيف الأولى وتحقق الأخيرة . » ومنهم من يحقق الأولى ويخفف الثانية ١٧٢ / ٢ / ١٧٢ باريس ، ٢ / ١٦٧ بولاق . واضح من النصين - ومن سائر نصوص باب الهمز - أن سيبويه قد استخدم مصطلح « التحقيق » في المصطلح قديم قديم كتاب سيبويه . وقد ذكرنا في الخامس كما زعم ذلك الكاتب غير العرو:

هذا وهناك مصطلح آخر وصفت به نفس الظاهرة في عدد من الكتب القديمة ، وهو « الثبر » ولكن الباحثين المعاصرين في علم اللفظة رغبوا عن استخدام الثبر بمعنى التحقيق مكتفين هنا بمصطلح « التحقيق » ، ومتوسلين بمصطلح « الثبر » للتعبير عن ظاهرة الضغط الصوتي على مقطع بعينه - أو أكثر - في الكلمة أو ما يشبه الكلمة ، وهنا نلاحظ فرقا بين الدراسة التاريخية للمصطلحات وبين استخدام الكلمة القديمة لتصبح مصطلحا ذا دلالة جديدة مكتسبة ، فنحن لا نعيش في الماضي ولكننا نبحثه لنحدد معالمة ونفيد منه في بناء الصرح العلمي الحديث . وعندها يأتي كاتب معاصر يستخدم مصطلح « الثبر » فإن القارئ يتوقع منه حديثا عما يفهمه الباحث المعاصر من « الثبر » وأما الخلط بين المصطلحات فلا يفيد البحث في شيء . (وما أجوح اللغويين العرب إلى لقاء يضع حدا لغوضى المصطلحات هذه .

والأمر - بصمعه عامة - سيبويه والسرياني وغيرهما من النحاة ، رغم أن ظروف البحث العلمي في العصور الوسطى لم تتح معرفة الجهاز الصوتي للإنسان على نحو دقيق . ورغم التقدم العظيم الذي حققه علم الأصوات وتجاوز به جهود سيبويه وغيره ، فإن أحد المؤلفين الماصرين كان مختلفا عن سيبويه درجة ، فابترى له من يدافع عنه فوقع المدافع في خطاين وهو يقول : إن كل ما قام به الناقذ من شرح صوتي لانتقال الحرف من التاء إلى الدال لا يخرج عن قول المؤلف باختصار : إن تيمنا قد استعاضت بحرف مجهور هو الدال عن حرف مهموس هو التاء بسبب الجوار الصوتي بين الحرفين ، فكل ما ذكره الناقذ يرتد صوتيا إلى التجاور بين الحرفين أي التجاور في المخرج والتجاور في الأحيال الصوتية التي يصدر عنها كل حرف » .

٤ - الدراسة العلمية للتراث لا تصح في علم اللغة إلا بالتوصل بإجازات ووسائط البحث أحدث . وليس من الممكن أن نفهم ما كتبه سيبويه والخليل فهما علميا إلا بمثل وأصبح لعلم الأصوات الحديث ، وهو يرسم لنا صورة دقيقة للجهاز الصوتي ولعملية السطق والمخارج وغير ذلك من الموضوعات ، ولا يستقيم بحث التراث ، له نريات الكاذبة دفاعا عنه حيث لا هجوم بل يعبه حتى أدق نحو ممكن . هذا ومن المعروف عن كى أن يقين بالبحث العلمي أن مناهج البحث لا بد أن تكون متطورة . ونرشدهم من علم اللغة الحديث إلى كيفية تسجيل الطواهر اللغوية وليس سماعها هي الطاهر لا يطلب منهج البحث أن يوجد في العربية أصواتا أو صيغا أو تراكيب أو دلالات لا توجد إلا في اللغات الأوروبية ، بل يرسم لك الطريق لوصف أصوات اللغة وصيغها وتراكيبها - كما هي وكما يجدها الباحث ، ويرشد إلى ذلك بخبرة اللغويين في جامعات العالم المختلفة . ومن السذاجة المعرطة أن يزعم زاعم اليوم أن مناهج علم اللغة « مناهج غربية » ، إلا إذا كان يجعل الصين وروسيا وأمريكا واليابان في ذلك « الغرب » . لقد طورت مناهج علم اللغة على يد باحثين في جامعات الصين وأوروبا الشرقية والغربية والولايات المتحدة وبعض الجامعات الأخرى ، وهناك تطبيقات طبية قام بها عدد من اللغويين العرب ، ونشرت باللغة الإنجليزية واللغة الألمانية واللغة الروسية ومن ناحية أخرى فإن كتب النحو واللغة والبلاغة والأساليب وكل ما انتجته أجدادنا اللغويون من

والأمر - بصمعه عامة - سيبويه والسرياني وغيرهما من النحاة ، رغم أن ظروف البحث العلمي في العصور الوسطى لم تتح معرفة الجهاز الصوتي للإنسان على نحو دقيق . ورغم التقدم العظيم الذي حققه علم الأصوات وتجاوز به جهود سيبويه وغيره ، فإن أحد المؤلفين الماصرين كان مختلفا عن سيبويه درجة ، فابترى له من يدافع عنه فوقع المدافع في خطاين وهو يقول : إن كل ما قام به الناقذ من شرح صوتي لانتقال الحرف من التاء إلى الدال لا يخرج عن قول المؤلف باختصار : إن تيمنا قد استعاضت بحرف مجهور هو الدال عن حرف مهموس هو التاء بسبب الجوار الصوتي بين الحرفين ، فكل ما ذكره الناقذ يرتد صوتيا إلى التجاور بين الحرفين أي التجاور في المخرج والتجاور في الأحيال الصوتية التي يصدر عنها كل حرف » .

وهنا تثبت أن التاء صوت مهموس والدال مجهور - كما يعلم الجميع ، ولكن بأني المبارك بعكس عدد اندفع في استعبر عن سيبويه ، فليس بين التاء والدال في التجاور صوتي » كما زعم ذلك المؤلف فالتجاور لا يكون إلا في المخرج ، وهما من مخرج واحد . كما ذكر سيبويه منذ أكثر من أحد عشر قرنا ، قال سيبويه في حديثه عن المعارج : « وما بين طرف اللسان وأصول الثنايا مخرج الطاء والدال والتاء ٤٥٣/٤ باريس ٤٠٥/٢ بولاق) . فالصوتان التاء والدال ليسا متجاورين في المخرج بل هما من مخرج واحد ، وفوق هذا فليس هناك من تجاور مماثل بالنسبة للجبلين الصوتيين (الذين يعبر عنهما عادة بصيغة الجمع : الأحيال الصوتية) ، لقد توهم ذلك المدافع أن هناك « تجاورا في الأحيال الصوتية » ، فأصابت إلى خطأ المؤلف شيئا جديدا ، والواقع أنه ليست هناك أحيال صوتية متراصة تتفاوت قريبا أو بعيدا ولكل صوت منها جبل ، ولا يشترك الجبلان الصوتيان في نطق كل أصوات اللغة . كما توهم أحدهم - بل هما يتوقران ويهتززان عند النطق ببعض الأصوات اهتزازا شديدا يجعل الصوت مجهورا وهذا ملاحظ في نطق الدال والزاي مثلا ، ولا يهتززان عند النطق ببعض الآخر اهتزازا يذكر ، وهذه هي الحال في نطق التاء والصين مثلا

الملقى على عاتق المتخصص فى علم اللغة العربية تجاه البحث فى اللغات السامية الأخرى . فمسو مطالب بإجديد تسجيلاً وتحليلاً فى بحث اللغة العربية ، وذلك مع الاستعادة والمعرفة الكاملة بكل الدراسات التى يقوم بها الباحثون فى اللغات السامية الأخرى ، وثمة فرق بين المعرفة بما تم اتجاؤه من جانب والتوصل الى جديد من الجانب الآخر . وبهذا المعنى ترى الباحث فى العربية مطالبا بمعرفة أكبر قدر متاح من اللغات السامية مطالبا بالمعرفة الدقيقة لنتائج البحث فى البنية اللغوية للغات السامية الأخرى ، مطالبا بالتعرف على الوسائل المعجمية للغات السامية المختلفة ، ودون التوصل بهذا فلا فائدة ولا افادة من دراسات علم اللغة المقارن للغات السامية فى بحث اللغة العربية .

وفضلا عن هذا فإن درجة من المعرفة التاريخية - سرحت المدون باللغات السامية تمنع من الوقوع فى تعليقات خاطئة . كما حدث لأحد المؤلفين وهو يقول : « بعد العرب . » انهم لا يريدون أن يفسر لغة القبان بالعبرية لأنها لغة اليهود ، « لا يجوز » والبابلية لأنها لهجات قوم من عمه « لا يجوز » البابلية لأنها لغة الصابئة ، ولا الحبشية لأنها لغة عبدة الاصنام أو غير ذلك من الملل والنحل . والصحيح أنهم لم يجدوا الآشورية ولا البابلية ، فقد كانتا قد انتهتا من الاستخدام قبل الفتح الإسلامى بأكثر من ألف عام ، ثم يجدوهما ليقفوا منهما موقف الرفض أو القبول ، ولم تكن السريانية لغة الصابئة بل لغة طوائف مسيحية ، ولغة الصابئة هى المندعية وهى لهجة آرامية أيضا ، وكانت الحبشية وقت التأليف فى النحو العربى لغة مجتمع مسيحي ، ولذا ترى من الضرورى أن يكون الباحث على قدر من المعرفة العلمية بهذه الأمور ، ان أراد أن يتعرض لها .

٦ - ولنعم بعد هذا الى عدد من الاخطاء الشائعة حول التطور اللغوى والخلط بينه وبين البحث فى اللغة . فعلم اللغة علم أسامى فليس من مهمة عالم اللغة ولا من شأنه أن يغير اللغة أو يحافظ عليها . فكان أن قال أحد الكتساب

متاح اليوم بوسائل تفوق ما أتيج فى العصور الوسطى . ومن هنا تتضح أهمية دراسة اللغات السامية على نحو هادف الى كشف الصلات والدخيل ، كما تبرز كذلك أهمية المعرفة بالفارسية والتركية والقطبية . ورب قارى يجد الاحاطة بالأدوات العلمية لبحث اللغة العربية أمرا فوق طاقة البشر أو أنه يتجاوز حدود التخصص القائمة غير أن هذا تصور مبالغ فيه ، فأصحاب علم اللغة مطالبون أولا وقبل كل شئ بدراسة البنية اللغوية وبالتعرف على قضايا المعجم فى كل لغة من اللغات التى يبحثنوها أو يرتبط بحثهم بها ، وليس كل لغوى مطالبا بكل شئ فى علم اللغة ، بل ان اتجاه أبحاثه يحدد الوسائل العلمية لاثى يحتاجها بحثه وعليه التوصل بها مهما تعددت وتنوعت .

هذا ولا استفادة من علم اللغة المقارن للغات السامية فى بحث اللغة العربية ، الا بدراسة البنية اللغوية لكل لغة من اللغات السامية ، والعرف على قضايا البنية والمعجم وذلك بالإدخال على الدراسات الأساسية الى أبحاث حولها ، ويزيد هذا الأمر صعوبة أن كتبت الدراسات وكتبت بلغات متعددة وألفت للباحثين . نقلنا نترجم . فلا يقتصر الأمر على مجرد « المسام » ببعض اللغات السامية ، ليكون المتخصص « عظيما » - كما تصور أحد المؤلفين ، وليت من الممكن تعويض عدم المعرفة باللغات السامية وينحوا المقارن ، بمعرفة لغة غريبة حيه كتب فقهاؤها فى تلك المباحث والدراسات . فالأمر أكثر تعقيدا ، فمن أراد التوصل باللغات السامية فى درس العربية ، عليه أن يعود الى الدراسات الاصلية فى بنية اللغات السامية وإلى المصاحم المختلفة للغات السامية وقد كتبت هذه وتلك بنفسات مختلفة أهمها على الترتيب الألمانية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية والروسية . وليت الأمر كان سهلا ليقصر باحث على لغة غريبة واحدة مكتفيا بهذا عن دراسة اللغات السامية .

وينبغى أن نوضح هنا طبيعة الواجب العلمى

بين الظاهرة اللغوية وسبب بقاء اللغة
وسر خلودها . فهناك فرق بين ضايع لسببه
والمعجم ، وهي الظواهر الصوتية والصرفية
والنحوية والدلالية من جانب وبين وظيفة اللغة في
المجتمع وارتباطها بالجوانب الدينية والاقتصادية
والسياسية والثقافية من الجانب الآخر .

٧ - ومن المعروف أن علم اللغة حديث علم
أسامي بمعنى أنه يبحث انطوار المعوية الموجودة
في الوقت الحاضر أو التي دونت في الماضي ، بهدف
تقرير ماهو موجود ، أو ماكان موجودا منها ، ثم
القيام بتفسير هذه الظواهر . وليس من علم اللغة
أن يقول أن هذا الصوت طيب وذات سيء ، أو أن
هذه الصيغة ممتازة وتلك مسهجة ، ولذا فمن
المفروض في علم اللغة أن يتحدث أحد فيه عن
الخصائص والعيوب ، فعلم اللغة لا يعرف في
دراساته الأساسية إلا وصف البنية وربطها
بمسوى استخدامها وتفسير ذلك ، وليس هناك
منهجية دراسة العيوب ، أو « وصف العيوب »
ومحور البحث هنا هو الواقع اللغوي في الماضي
والحاضر ، فمجرد وجود الظاهرة يبيع لها أن تبحث
وتتغير ، كما أن يدرس علم اللغة اللغات
التي كانت في الماضي ، كما أن يدرس علم
اللغة اللغات التي هي في الحاضر ، ولا يبرر لوجودها . عالم اللغة مطالب أولا وقبل
كل شيء بالوصف الدقيق دون انفعال أو تقريب
أو استهجان ، ومن هذا المنطلق يرفض علم اللغة
وصف أصوات اللهجات بأنها مسهجة ، فواجبه
وصف ثم تفسير .

ولننظر بعد هذا في وصف أحد المؤلفين لبعض
الظواهر الصوتية في اللهجات العربية الحديثة ،
يقول : « التبدلات الصوتية في اللهجات ؟ العربية
التيانية » . شديدة مسهجة ؟ في لهجاتنا
الحديثة خاصة ، فالضاد - وهي رمز لفتنا بصوتها
الفخم - استحالت دالا ؟ في أكثر لهجاتها العامة
فضلا عن انقلاب القاف الفا والذال زايًا ؟ (؟) والثاء
ميمًا ؟ (؟) . والصحيح هنا تحول القاف الى
هزة ، أما الضاد فلم تتحول الى دال إلا عند
فله من الفتيان أو السيدات ولم تصبح بعد ظاهره
عامة ، والواقع أن للضاد في العالم العربي الحديث

مدافعا عن عدم الدقة في ملاحظة الواقع المعاصر
في نطق بعض الأصوات العربية ، قال : « يحمد
للمؤلف أنه أبقى على الأصوات العربية كما وردت
بأصالة عن القدماء ؟ (؟) ولم يتحرف بها ؟ (؟) الى
ما يريده الناقد الكريم بعجالة ودون دوية » .
وكان نقل النصوص قضيلة والملاحظة رذيلة أو
أن في وسع باحث اللغة أن يسيطر على نطق
البشر أو يزيغ اللغة . والمعروف أن الدقة في
الملاحظة والتسجيل أولا ثم في التحليل والتفسير
ثانيا أمر لا يتسامح علم اللغة في التفريط فيه .

هذا وتتطور اللغات لعوامل مختلفة ، وسواء
أدرس الباحث هذه التغيرات أم لم يستطع إدراكها
أم أخطأ في تسجيلها أم تعامى عنها ، فاللغة
تمضي في طريقها ، ووجود التطور أمر وإدراك
الباحث له أمر آخر . عبارات مثل : « إن
أصوات لفتنا لم يطرأ عليها تغير » أو « لو أن
حاهليا بحث الآن وسمعنا نطق بلطع فصيح
لفهمه ، لأن أصوات لفتنا لم يطرأ عليها تغير »
فطريقة النطق بها اليوم لا تختلف في شيء عن
طريقة النطق بها بالأمس البعيد . وهذا سطر كسر
الطور ، وهذا سطر كسر . ما سطر كسر
معدلا بأن « أصوات العربية ثابتة » .
عليها إلا تغير بسيط جدا في بعض الأصوات وهو
لا يخفي حقيقة الحرف مطلقا . - وهنا نقول أنه
يحسن بأصحاب هذه العبارات أن يدرسوا علم
الأصوات ثم يبحثوا ما كتبه سيبويه ومن درسوا
سيبويه ، ولا سيما ما ذكره حول الطاء والضاد
والقاف قبل أن يصدروا هذه الأحكام . ولتتطور
اللغوي جوانب مختلفة ولحياة اللغة ارتباط بعوامل
مختلفة ، وبديهي عند كل مشتغل بالبحث العلمي
أن اللغة لا تبقى ولا تقنى لعوامل ترجع الى ظواهر
بنيتها أو معجمها ، ولكن يقامها وهن بالظروف
المحيطة باللغة في المجتمع اللغوي قيد الدراسة
وعلى هذا لا يجوز أن نتصور أنه « لما أصابت
العربية حظا من التطور أضحى الاعراب عنصر
حياتها وسبب بقائها وسر خلودها » . وهذه
العبادة الساذجة لا تجوز لا في أول كتاب ولا في
سباق موضوع ولا في آخره ، فالاعراب مظهر من
مظاهر الفصحى وسمة من سماتها ، وثمة فرق

وعلى هذا فلم يعرف ذلك القانون الصوتي
شذوذاً ، وقصارى الأمر تماثل بين مستويين
لغويين : أولهما : مستوى الألفاظ الأساسية في
اللهجة (في مصر مثلاً : ث ، ت ، ذ ، د ، ظ
ض) .

والثاني : مستوى الألفاظ الثقافية والحضارية
الهابطة من الفصحى الى اللهجة المحلية (في مصر
مثلاً : ث ، س ، ذ ، ظ ، (في مطبعة) » .

وبهذا نفسر كذلك الألفاظ التي اعترض بها
أحد الكتاب وجاء بها من لهجات أخرى : شد
شز ، الشعوذة الشعوذة ، اللذة اللزة ،
فلذة فلزة .

أثاث	أساس	حديث	حديث
حسب	حسب	حسب	حسب

وكل هذه الأمثلة تمكس أثرها للنظام اللغوي
العام في الصمام اللغوي للعامة ، وهي كميات
أبجدية لمستوى الفصحى وحده عندما حدث
تحولاً في مستوى الألفاظ الأساسية في
اللهجة ، وواضح أن اللهجة التي جاء
منها هذه الألفاظ هي اللهجة المصرية في هذه
الأمثلة .

ولا أهمية هنا معرفة مستخدمي هذه الألفاظ
بهذه الحقيقة أم لا ، ولا قيمة لقول لعاقل أن هذه
ألفاظ لدى عامة الناس وفي أحدث العادي ،
ولدى أفراد لا يعرفون مستوى الفصحى ليستعملوا
منه ، وتعلم اللغة ومارستها أمر استعمال
واستخدام يضع التعبير والأفهام هدفاً وحيداً ،
ولا يهتم المتحدث باللفظة أو اللهجة بمثل هذه
القضايا التاريخية في تفسير مستويات الاستخدام
اللغوي والقوانين الصوتية . ليست هناك
ألفاظ عفوية ، وألفاظ غير عفوية ، القضية
تنحصر في وجود مؤثر حول الفرد يجعله يستجيب
سحباً عفوية باستخدام عدد من الرموز اللغوية
المكتسبة بدلا منها وإيحائها وظلالها النفسية ،
وليست للكلمة عند مستخدميها متجذراً أو متغاطياً
إلا القيمة الإيحائية ، وليست لها عنده قيمة
ناريخية ، وصفوة القول أن المتحدث لا يفكر في
تاريخ الكلمة فهذا عمل الباحث .

نطين شائعين ، وكلاهما مختلف عن وصف سيميوي
لها ، فهي تنطق دالا مطبقة كما نسمعها في مصر
وبعض الأقاليم العربية . أو تنطق نطقاً طاء نجد
هذا عند البدو وفي لهجات العراق ، وفي آلاف
الدراسات التي أعدت حول اللهجات العربية لا نجد
تحولاً تضاداً الى دال . أما تحول الدال الى زاي
والثاء الى سين فلم يحدث في مستوى الألفاظ
الأساسية في اللهجات العربية ، بل حدث في
مستوى الألفاظ الهابطة من الفصحى الى اللهجات ،
ولعل فيما يأتي ما يوضح هذا .

عندما بحث اللغويون في القرن التاسع عشر
عدداً من اللهجات وانبثقت في اعوام شهر بهم «
أطروحات القوانين الصوتية » . ومعنى هذا انه في
النظام اللغوي الواحد لا يكون التحول أو التغير
الصوتي إلا عاماً وشاملاً لكل اللفاظ بمستوى اللغوي
الذي حدث فيه التحول ، وإذا تأمل الباحث
بدراسة الألفاظ الأساسية في اللهجة قيد الدراسة
قانون صوتي ما ، فعليه ان يبحث بمدى انحراف
الخارجة عنه في ضوء فكرة مستويات الاستخدام
اللغوي ، والأعداد الأساسية من الألفاظ
والأعداد ولادوب المصرية من الألفاظ
والإشارات والألفاظ الخاصة بإقليم بيوميه : إم
الألفاظ المستعارة من المستوى الشعبي في اللهجات
فتكون مستوى لغوياً آخر وإيحائياً تلتقي الكلمة
الواحدة عن طريقين مختلفين في اللهجة الواحدة ،
فتصبح بصيغتين اثنتين ، لكل واحدة منهما مجال
استخدام منفصل ، ففي لهجة القاهرة مثلاً
تستخدم الصيغتان (أطر) و (أسر) وكلاهما عن
الفصحى (أتر) . ولكل صيغة منها تفسير لغوي
تاريخي ، تكونت الصيغة الأولى (أطر) بتحول
الثاء الى تاء (وهو قانون صوتي في لهجة القاهرة)
ثم الى طاء (بتأثير الراء المخففة) . وتستخدم هذه
الصيغة في العادات الشعبية في المقام الأول
وعندما بدأ البحث الأثري والحفريات في مصر في
القرن الماضي كان علماء الآثار العرب ومعاونوهم
يتحدثون عن (الآثار) و (الأثر) . وفي محاولتهم
تقيد الفصحى بطقا في وقت كان العادة اللغوية
الخاصة بنطق الثاء والدال والطاء على النحو
الفصحى قد توارت - ظهرت السين بديلاً للثاء
الفصحى .

الفن العربي

مقدمه

في فترة ما قبل الحرب الأولى وما بعدها

بقام : شوكت الربيعي

ظهر في أواخر حكم الدولة العباسية خلفاء ضعفاء ، لم يتوطد على أيديهم الحكم لانقسامهم وامعانهم في السيطرة الفردية ، وانحدارهم في مهاوى المذلات دون ملاحظة شئون العراق السياسية ، والعامية . وظروف كهذه سهلت مهمة سيطرة المغول على العراق فسيطروا على بغداد واعانوا فيها فسادا وأسرفوا في طغيانهم . أراد المغول مسح المعالم الحضارية ، وبناء أمة تدين لهم بمقامتها - كما فعل الاسكندر المقدوني في بلاد الهند سياسة الاسيوطان - يريد أن الواقع جاء منافرا ونزعة العاتحين .

وَمِنْهُمْ مَن يَخُصُّكَ فِي الْوَعْدِ وَيُخْلِفُ عَنْهُ وَهُوَ غَافِلٌ لِّتِلْكَ الْفِتْنَةِ يَحْتَسِبُ

وعرفت الطائفة الفارسية للعراق ذات الأساس
التي ن تأثيرها في حياة الفول أنفسهم . وبالرغم
من قصر الفترة الفولية المظلمة ، برزت صفات
وخصائص أعمال فنية ، كانت في الحقيقة حصيلة
التقاليد الفنية للملامح « الواسطية » في القرنين
الثاني عشر والثالث عشر ، الا في نواح يمكن
معرفة من أعمال مدينتي (بغداد - تبريز) (١)
.. وكانت الألوان الفارسية تتضح بشكل
متداخل ولبسمات زاهية مع الاتجاه السائد
قبل فترة التأثير ، ولكن تبدو وكأنها عولجت
بأسلوب اقتصر على رسم المناظر الطبيعية بتحقيق
واقعي يدل على مدى تأثير الشخصية الفولية في
نفس الرسام العراقي . لذلك خرجت رسومه
أو أشخاصه وهي تحمل سمات فولية متميزة
بعض الشيء .»



المونيوم وخبث - ١٩٦٧
للغنائن واكان ديدوب



(شكل ١) صيغ على نهر الفرات - للفنان عبد القادر رسام

بنت عصره عدا اصاح صيبل
من الرسامين العراقيين وعندهم (الحاج
عبد القادر رسام وعاصم حافظ ومحمد صالح
زكي) .

بينما كان السائد في أوروبا تيارات جديدة
في الأعمال الفنية اعبرت ثورة على المفهوم
الأكاديمي والاتباعي والطبيعي .. حيث لا زالت
الانطباعية وما بعد الانطباعية من الأساليب
الجديدة المتبعة بين الرسامين الفرنسيين وبعض
الأوروبيين .. ويرى الفنان الحديث في « الحلق »
نرابطاً كلياً مهماً في اللوحة ، ذلك الترابط هو
كل شيء في العمل الفني .. ويعني تعكيك الألوان
التي يراها الرسام من خلال رؤيته الخاصة واعادة
بنائها داخل أعماقه المدركة وبصيرته الناعمة .
ومن خلال ذلك الاستغراق في الطبيعة تختفي
الابعاد (الفيزيائية) لتتشكل من جديد على
اللوحة بصيغة جديدة وأساس كل ذلك (اللون)
.. كما يشكل « مالاومي » قصائده فالواحدة
لديه « لا تتألف من أفكار ، بل من كلمات » (٤)

« ان أقدم مخطوطة مصورة من قبل
هي نسخة إيرانية من كتاب « ميا »
محمودة في مكتبة « مورخان » في
ونجوى على أربع رسوم ..
وحد ، بعضها رسوم رسمت يد الفنان
وهذه نقطة مهمة - وبعضها يحاكي الرسوم
الصينية « الى حد بعيد » ذات اللون الواحد
الأسود » (٣)

نهاية عهد الدولة العثمانية وبداية النفوذ البريطاني

وبعد أن تحكمت الدولة العثمانية في العراق،
بدأت الموازين تتقلب تدريجياً ، فأجهز العثمانيون
على القيم الفنية والأدبية لأسباب سياسية ...
ومنها محاولة تترك العرب وطعم معالمهم في
الوجود القومي من خلال اللغة .

ولم يمر العثمانيون اهتماماً بالحضارة العراقية
القديمة ، ولما بدأ نفوذهم يتضعف تدخلت القوى
الأكثر اهتماماً بمنطقة الشرق الأوسط وبمواردها
الطبيعية محاولة استغلال فترة نشوب الحسب
العالية الأولى لتفرض وجودها الاستعماري في
المنطقة ، فأجهزت « بريطانيا » على ما خلفته الفتنة
الحاكمة فاستحوذت على مناطق نفوذها في العراق

صباحية مهيضة تحمل اعباء الحياة اليومية ..
وتجربة هذا الرسام قد تكون أسلوبا قديما
لو قورنت بالأعمال المعاصرة ولكن بالرغم من صدق
تجربته لذات الثقل وحجمه فإن ألوانه تتحد في
تحقيق كلاسيكي عند حفاقي الأفق وتبدو السماء
من خلالها متعلقة فارغة *

ان علاقة « عبد القادر رسام » بحكم مهنته
كمسكري - بكبار فنانى استنبول لا يضى على
اعماله طابع الاحتجاج رغم ان فنانى استنبول
كانوا على صلة تامة بالندارس الأوربية على عهدهم
وعلى الأخص المدرسة الفرنسية .. الا أن ذلك
لا يمكن أن يكون سببا رئيسيا في اعتبار فن
تلك العترة ناضجا .. والدليل على ذلك مايورده
« جورج كوبر » George Kubler

في كتابه The Shape of Time
الذى ترجمه عبد الملك الناشف بعنوان « نشأة
العنود الانسانية (١٩٦٥) يورده « جورج كوبر »
كشال متطرف على الاختلاف بين اناسجى على
الرغم من وجود علاقة بين العاصى على

حوالى ١٩٠٨ كان كل من « رينوار » و « بيسو »
يعرف شبيها عن انتاج الآخر .. « رينوار »
« رينوار » فى ذلك الوقت كان « بيسو »
قديما بينما كانت صور بيكاسو ..
لمش اتجاها حديثا وقد انتج لثلاثين المجموعات
من الصور فى وقت واحد .. ولما بعض علاقه بين
العنابىن الدين انتجاها .. الا أن المجموعتين
تمودان الى عهدىن نظامىن مختلفىن .. ويبدو الفرق
بينهما واسعا كالفرق بين نقوش المايا ونقوش
القوط الغربىنى (٩) *

والخلاصة

ان عدم الاطلاع الهادف والمباشر على صنف
الندارس الفنية المعاصرة آنذاك والقديمة منها -
والتي لها تأثير قوى على العمل التصويرى كمرجع
فى ورباط تاريخى وعصوى ذلك السبب يعود الى
تجاهل الوجود القومى للعمل الفنى نفسه كمن
منه « اعمه بلا حكمة أو مسحة سرمدى » فى
فنون العالم *

ومن الأسباب الأخرى انعدام الاحتكاك بمصاير
فنية شابة تلتزم بوجود قيم جديدة متطورة .. ثم
ان قلة وجود الكتب الفنية كما هى عليه اليوم وعدم



امراتان - ١٩٦٢ - للفنان محمود احمد

اما اعمال « محمد صالح زكى » فهى دراسة
ممتعة للحو العراقي بما يكتنفه من قطوب وجمال
وتكدر وصفاء .. فانت تجد فيها مشاهد النخيل
فى اعراس الطبيعة الى جانب مشاهد الغروب فوق
السهول الجنوبية المتبسطة المديدة .. وصور
الوديان والقناطر الحجرية العتيقة وسفن الثوار
المراقىنى فى ثورة العشرين عام ١٩٢٠ (١٠) *

وكان الرسام عاصم حافظ مولعا برسم الوجوه
والصور الآدمية فى بداية اعماله الفنية الا انه ترك
ذلك فى تجاربه الاخيرة واتجه الى رسم الطبيعة
تحت تأثير العامل الدينى الذى يؤمن به .. وقد
تعلم كيمياء اللون فى باريس وقوانين المنظور على

وهو ناقص وغير كامل ولن يكتمل أبداً ٠٠ لكنه مع ذلك يشكل نفسه باستمرار اذ يشكل العالم المحيط به ٠ (٦) كذلك فإن حركة الرسم في العراق في فترة الحرب الأولى تشكلت من خلال وجودها الفطري ورؤيتها المباشرة للعالم الواسع ٠ وعبد القادر رسام من الذين عكسوا حقبة من تاريخ العراق الفني حيث الوقوف على حقيقة التركيب والبناء الشكل واللوني واختيار الموضوع ٠٠ ان الميزة التي اتسمت بها أعمال المرحوم «عبد القادر رسام» هي رسم أشخاص من صور البشموات والولاة وتصوير الحياة اليومية بسبب المواضيع التي اختارها وهي « تمثل حفاقي دجلة والمنائر الذهبية لموقد الكاظمين والأماشي البغدادية الصامتا في ظلال النخيل ، وعودة الرعاة في الغروب من المشاهد الباقية التي سجلت وجه الحياة بسيطة من تلك الأيام الخوالي ٠٠ » (٧) كما هو

وصف في (١) .

سمات العمل الفني العام للرسامين

إذا كانت تلك هي سمات أعمال « عبد القادر رسام » الفنية فالنور لديه لم يكن الا مجرد وسيلة لتحقيق نقل المشهد طبيعياً اما لدى « فرميز » فانه لم يكن مجرد وسيلة نقل : لقد كان فرميز يحب النور نفسه أكثر من حبه لما يلمسه النور ٠ ولكن النور مع ذلك يحمل لمسات غزل لكل ما يصوره (٨) ان المشاهد ليظهر بلوحات « عبد القادر » هادئة ومشيمسة كأنها تحمل حرارة الظهيرة وتسودها سكونية مطقة ٠٠ ويجد أشخاصه منشفلين ، هذا يتنهد سائرا على ضفاف نهر دجلة وآخر يستغرق مع ذاته في زورقه يعكس في عبور النهر الى المخيم الواقع على جانب العرات الثاني ٠٠ تشعرك لوحاته بالطمأنينة في اللون والانطلاق نحو لحظة صامتة ٠٠ انها تصور في الوقت نفسه ، العلامة بين السماء والأرض مشيرة الى أصواء

الرسام لا يقوم في فترة الانطباعية العرسية ٠ انظر الى هذه اللوحات الحالية من الخطأ ٠٠ بل نقول ٠ انظر الى هذه اللوحات الصادقة على حد فهم « هانيه » (٥)

ميزات العمل الفني في العراق

ان التشكيلات والاتجاهات - ابتداء من الفترة الاركانسكية قبل الميلاد فالكلاسيكية فالرومانسية والواقعية والنيوكلاسيكية والاكاديمية والطبيعية والتقليدية والتنقيطية والانطباعية وما بعد الانطباعية والتكعيبية والتجريدية والرمزية اللاصورية وآل ستراك الصيني - كل تلك المتناهات التشكيلية هي سير من حضارة الانسان (خلال الفن) ٠٠ وبشيء من الموضوعية - حضارة الانسان من خلال الفن تتحرك منذ امد بعيد ٠٠ وفي كل حركة تتبدل الأمور بقوة تنتزعنا من حفاقي التيه المنحدرة من - الى جيل فما هي ميزات الكيان الفني في العراق تلك الفترة ٠٠ وما مدى تأثير المدارس الفنية الأوروبية على الفنان العراقي ٠٠ الانسان كائن تشكل وما زال ٠٠



(شكل ٢) المناورة الحدياء - للفنان عطا صبري

لا بدع للفن الفاحصة مجالاً تشعّر من خلاله بموطن
الغن الحقيقي .. لاحظ الشكل رقم (٢) الذي
يمثل انعطافاً تأثيرياً جديداً على أعمال تلك الفترة
لأنّ للفنان عطا صبري يعتبر من القلائل الذين
حركوا باتجاه مقابر خلال الأربعينات .

والفن في العراق على حدّاته تشبّهت لا بد أن
يتأثر بالتطورات الفكرية ومداس الشعر والموسيقى
والرسم والنحت في العصور بعد الحرب الأولى
وخاصة بهم اللون على اللوحة وموقف الفنان
الإنسان واستغراقه في الطبيعة والاطمئنان إليها .
من ذلك المنطلق : من مفهوم تفكيك الألوان على
اللوحة ثم إعادة تركيبها في العين ، بدأت المحاولات
الجديدة تستأثر باهتمام الفنانين في مرحلة الحرب
عاشه الثانية (١٣) .

وبعد هذه الفترة دخلت الحركة الفنية عالمها
جديد .. حيث جوهرة بعيداً من
العصر إلى حيث التعبير عن أدق الحالات
الإنسانية .. لا بأس وأن وجوده .
الذي يعبر عن .. وهي تمثل حصيلة فهمه
وأصبح أعظمه لأن ..
المحسوس قد دخلت أعماقهم لأن فكّات الوعائهم



أمره - ١٩٦٧ للفنان محمد مهر الدين

أيدى أساتذة أكفاء . وقد أصل بشيوع الطريقة
المدرسية وتأثر بهم في استنبول .

إذا كانت هذه ملامح الفن في العراق ..
الأول ..
وأصبح أعظمه لأن ..
المحسوس قد دخلت أعماقهم لأن فكّات الوعائهم

دليل البحث ومراجعة

- ١ - من ٧ - ٤ - تاملات في الفن العراقي الحديث - بوري
الراوى .
- ٨ - الكنتور البيوت - ترجمة جبرا ابراهيم جبرا -
إتاق الفن - من ٢٦ .
- ٩ - جورج كورنر - ترجمة عبد الملك الشافيع المتشاعر
إله في البحث (من ١٠-٧) .
- ١٠ - من ٦ - المصدر (٥٧) .
- ١١ - المصدر (٩) .
- ١٢ - المصدر (٤) .
- ١٣ - لاحظ مغالفاً في عمله الاقلام العراقية - ١٢ السنة
الثانية من ١٢٢ - الرؤية الفنية في الأعمال العراقية
من حسن نشر الصور في الاشكال ٣ ، ٤ ، ٥ ، فاني
وقعت ان أشر من خلال لوحات والأعمال الفنية
الى نوعية الأعمال المأمرة لتحليل العديد الذي يمثل
اليوم مرحلة عامة وخطيرة من مراحل الحركة الفنية
في العراق الحديث وسأفرد مقالاً لمعالجة أعمال هؤلاء
الفنانين ومرحلتهم الفنية .

- ١ - أسلوب مدينة «بربر» نمطه شاعرة (ديوت) -
من المجلد لها نسخة في تموز حوالي ١٢٢٠ م
وتشمل على ٥٥ صورة من الحجم الكبير منها عناصر
إيرانية وسينية .. لاحظ كتاب : الفنون الإسلامية
٤ ديماند .
- ٢ - توضيح ذلك المخطوطات التي تمثل هذه الفترة في
كتاب : الشاعرة ٤ ومخطوط ٤ جامع النوا -
المخطوط في المكتبة الوطنية بباريس لمؤرخها ونسب
الدين الوزير ومن السلطانين ٤ غزالي وأولعائيو ٤
٣ - لاحظ ما كنه ٤ ديماند ٤ في كتابه الفنون الإسلامية
من ٤٧ .
- ٤ - ورد ذلك في نشر الفنان الفرنسي (بول سيران
١٨٢٩ - ١٩٠٦) من ١١٤ لوسب نشر .. الاشرافه
والغن - ترجمة أحمد حليم .
- ٥ - ورد في نشر ، مانه (من ١١٢ نفس المصدر ١٨)
نفس المصدر .

أبا أيوب..

شعر: علي ذوالفقار شاكر

(دفن أبو أيوب الأنصاري
بجوار سور القسطنطينية قبل
أن تفتح ٠٠٠٠ واليوم على باب
القدس يموت شهيد)

أبا أيوب يا قبرا أمام جدار

عشت مدينة سجت

فكنت مشيه نفسي

على باب لها موصد

وما زالت ألكك تنهش الأسوار

أبا أيوب يا صبيرا على الجمر ٠٠

لن الا لعينها

حملت الشوق ملهبا

سنين صباك ؟

وطوفت الرؤى أرقا

صباح مساءك ٠٠

ونسهاد اللظى يضمني

عيونا بحها الأمل ٠٠

كزت دقائق الأنغام

لتسجيتها اذا سمعت

وعتقت الهوى أعوام

لتسقيها اذا شربت

لن الا لكفيها أبا أيوب ما جمعت

حصاد العمر منك يدان

٠٠ وحين رحلت نحوهما

ويا أهوال ما رحلت

وافنت الطريق حذاء

تناهشت الرؤى القصبان

وغلت بالمحال يدك ٠

أبا أيوب لا يثبت شبيبة عمرك الدامي

ولا نصبت عروق منك منزوفة

ولا انتزعت سهامك خيبة الرامي ٠٠

فانك في أيوب القدس فجر نهار حربه

ميتوك من ورا الموت سوف تعانق الخلما

وقلبك في حفر القبر سوف يفارق الألا ٠٠

فباب القدس لن ينسى

صليل خطاك

وسور القدس لا يمحو ٠٠

حروف دمالك

ويوم تمور بالفتح ٠٠

ويجتاح اللظى القصبان ٠٠

فانت هناك

اذا سمعت ٠٠ فانت هناك

وان شربت ٠٠ فانت هناك

أبا أيوب لن تنسى

ولن تنسى

أبا أيوب يا قدرا على الأسوار

نظور الوزن والإيقاع

عند صلاح عبد الصبور

بقلم: جابر عصفور

- ١ -

أن تستمر الدقات في مجراها المنتظم ، كذلك يكون الذهن بعد قراءة بيت أو بيتين مهيا لاستقبال عدد من السباع الصوتية الممكنة . وفي نفس الوقت تضعف قدرته على تقبل صفوف أخرى غيرها . ولكن هنا تبرز مسألة في غاية الأهمية وهي أن اشباع التوقع ليس هو القاعدة الأساسية في الإيقاع الشعري - أو أي إيقاع آخر - فمعظم ضروب الإيقاع الناجع تتألف من عناصر المتغيرات أو الصدمات قد لا تقل عن عدد السبع المباشرة للتوقع .

وسنذكر لغيره بعض هذه الحقيقة بأن يعود إلى ذلك في اللغة المنتظمة . اننا إذا أطلقنا لفظنا على ظاهرة ترتبية فسرعان ما نشعر بالملل والاضيق . وسنلاحظ ما أصبح رتابتها مصدر ألم للنفس فتصرف عنها . والسري هذا كما يرى سانتيانا يرجع إلى حقيقة أن جهازنا الانساني يصيبه الاجهاد حينما نشغل إحدى حواسه طوال الوقت . وحينما نطلب منه نفس الاستجابة دائما ، فلا يلبث أن يتوق إلى التغيير بقصد التفرغ عن نفسه . (٣) وهذا بالضبط ما يحدث في الإيقاع الشعري - وأي إيقاع آخر - عندما يعود على الانتظام الآلي للعناصر الجزئية التي تكونه . ومن هنا يرى جون ديوى أن تناقض الأصوات Cacophony عامل أصيل لا يقل أهمية عن الإيقاع الشعري عن Euphony وذلك لأن الإيقاع يشتمل على تنوع مستمر أو تغيير دائم (٤) .

لا يمثل الوزن في ذاته إلا الإطار الآلي أو العرفي الذي يستطيع الشاعر في دخله أو باصنائه به أن ينمي حركته الشعرية (١) وسواء أكان الوزن قد تم عن طريق اختيار الشاعر لنفسه أو عن طريق النهاية إلى مجموعة من الأسباب والأتاد أو بعبارة أدق يقوم على تكرار مجموعة من الضربات يكون انتظامها الصورة الوزنية العامة للقصيدة . ولكن إذا لم تؤد القصيدة شيئا سوى تكرار هذه الوحدات بمرات متساوية ، فالنتيجة ستكون مجرد بناء صوتي يشبه التلألؤ والضجج ، فليست وحدته إلا التكرار المتساوية بالنسبة للشاعر الأصل الا انشغال بالبناء الذي يتيسر عنها ثم يعود اليه . (٢) فحركة أكبر هي الإيقاع وهي حركة تعود على المعنى أكثر مما تعتمد على الصورة التجريدية للوزن وعلى الاحساس أكثر مما تعتمد على الانتظام الآلي للقوافي .

ويقوم الإيقاع شأنه في ذلك شأن الوزن بصورة مخصصة به - كما يقول ريتشاردز - على عنصرين أساسيين هما : التكرار والتوقع ، وهما عنصران يكمل أحدهما الآخر . (٢) والتكرار بمثابة تنظيم لاستجابات النفس على نمط معين ، مسبق الحركات والسكنات ، بعد حادثة معينة . الذهن ليتقبل تناميا جديدا من نفس . (٣) إن الأذن - مثلا - أثناء استغراقها برهة في سماع دقات ساعة منتظمة تتوقع - لاشعوريا -

١ - البرايت درو : الشعر كيف يفهمه وسلوه

٢ - ترجمة د : محمد الشوش (ص ٥٠)

٣ - ريتشاردز : سادى القيد الأدبي (ترجمه

د : محمد مصطفى بدوي) ص ١٨٨

٤ - سانتيانا : الأساس بالجمال (ترجمه

د : محمد مصطفى بدوي) ص ١٣٠

٥ - جون ديوى : الفن حرة (ترجمه د : روبرت

ابراهيم) ص ٤٠٦ - ٢٧٦

ولكن تراوح لايفاع بين الانظام والتنوع كما يقول ديوى ، او بين اشباع النوق وعدم اشباعه كما يقول ريتشاردز ، امر لا يحدث في القصيدة على نحو تجريدي بل هو مرتبط بمعنى الشعر . وتنوع درجات الانفعالات والمشاعر التي تصبر عنها القصيدة . ويمكننا أن نقول بوجه عام انه اذا كان النظام الوزني يتحد في مجموعة من القصائد التي تقوم على نميلة واحدة - مثل مستعصلى مثلا - فان نظام الايقاع لا يمكن أن يتحد أو حتى ينشأ به في أية مجموعة من القصائد المجددة الوزن ، بل حتى في قصيدتين اثنتين من وزن واحد لشاعر واحد ، لأنه اذا كانت كل قصيدة تعبر عن موقف خاص بنماذج فسماته الشعورية ودرجات الانفعالية عن غيره في المواقف نمازاً تماماً ، فان الايقاع الذي هو الصورة الحسية لهذا الموقف لا يمكن أن نجد أو حتى ينشأ به مع غيره اطلاقاً .

ومن انبديهي والامر كذلك أن الكلمة لصوب لا تصبح لها شخصيتها المستقلة داخل القصيدة لأنها تفقد تفاعلها المستمر مع الحياة . والاصلاحية والكسب من الاصطلاحات التي من شأنها أن تجعل من الشعر شيئاً غير شعري . والسيما تطيقن للشعر مرة محاولة لفصل الكلمة عن مساقاتها وتحليلها كوحدة صوتية مستقلة . اذ تختلف عندهم الطريقة التي يؤثر بها صوت الكلمة في نفوسنا تبعاً للانفعال ودلالته الآتية النابعة من تفاعل السياق ، فاضطراب الدهن وحركته المناسبة مع السياق تجعله يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة شخصية بعينها تلائم ما هو حادث فيه في ذلك الوقت (٥)

وتكوين الايقاع بهذه الصورة ليس امراً تلقائياً يخصص لمعوية الإلهام وسلبيته بل لعله يرتبط أكثر بالقدرة الواعية للشاعر على تنظيم أقصّل الكلمات في أفضل نسق أو نمط يلائم معناه . قد يعمد الشاعر - كما سنجد عند صلاح عبد الصبور - الى اطالة عدد التفاعيل في سطر

وتقصيرها في آخر ، وقد يعمد أحداث اضطراب واضح في البنية الداخلية للمعاني لتنظيم القوافي ليخلق عنصر المفاجأة أو حتى الاستغراب وقد يكرر نمعة من نفس النوع والشدة ، وقد يلجأ الى التضمين ليخلق عنصر المفارقة ، هذه كلها أشياء مقدرة ومحسوبة ومدى نجاحها أو فشلها يعتمد في المحل الأول على ارتباطها الوثيق بالمعنى الذي تنفيذه التجربة وعلى المقدرة التكنيكية للشاعر في تطبيقها والتنسيق بين عناصرها المعاملة . ولقد قال بيتس ليس الإلهام هو الذي يرهق الإنسان وإنما الصنعة الفنية هي التي ترهقه .

- ٢ -

يمكن تقسيم شعر صلاح عبد الصبور من حيث تطور موسيقاه الشعرية الى ثلاث مراحل متمايزة . مرحلة تقليدية كان أساس التشكيك في موقفها هو الإطار الحليلي القديم ، ومرحلة تحرر فيها الشاعر من الوحدة الحليلية فطع كأساس يطلق منه شعره أنه ظل مرتبطاً بطريقة معينة بالإطار القديم ثم مرحلة تحرر فيها ساما من الإطار الحليلي .

ولا تفصل هذه المراحل الثلاث عن التطور العام للشاعر ومحاولاته المستمرة للتعبير الكامل عن رؤيته الخاصة واحساسه المتفرد بالواقع الذي يعيش فيه ولا تفصل أيضاً عن تملكه المتطور لوسائل التعبير التي تنسج من هذه الرؤبة وتؤكد هذا الاحساس .

أما عن قصائد المرحلة التقليدية التي نشرت وهي ثلاث عشرة قصيدة كتبها الشاعر في بداية حياته الشعرية - وقد نشر أغلب هذه القصائد في ديوانه الأول (الناس في بلاد) ونشر باقيها التقليدية في هذا الديوان الأخير أقدم زمينياً من زمينيتها متناويع كتابها يتراوح ما بين سنتي ٤٨ - ١٩٤٩ - ولا يشهد عن هذه القصائد - زمينياً - الا قصيدة (لفظ الملائطون) التي قيلت

الواحدة بغيرها من عناصر التجربة بما هو موجود
 في شعر محمود حسن اسماعيل *

وقد كان لإبراهيم ناجي هـو الآخر تأثيره البالغ في شعر صلاح المبكر وأدق الامتلاء على هذا التأثير قصيدة (الآله الصغير) التي تتأثر خطوات ناجي بشكل واضح وهي تبثنا هذين البيتين :

كلن لي يوما اله ، وملأني كان به

قال في أن طريق الورد وعرة فاقترعته
الدين هما معنى ووزنا اقرب الى أن يكونا
صورة كربونة من شعر ناجي ، ويمكن للمقاريء
أن يقارن بينهما وبين بيتي ناجي التاليين - من
مضيقه كبرياء - (٦)

وحبيب كان دنيسا أملي
حبه المحراب والكعبة بيمته
من مشى يوما على الورد له
فطريقه كان شوكا ومشميته

وقد كان مثل هذا التأثير امرا طبيعيا في هذه
 ساحة حتى وعلى صه ومحمود
 هم الشعراء الكبار الذين سيطروا على
 الرومانسية ، لذا كان من
 انفسهم في هذا اصلاح وهو شباب لما تنضج
 شعراء ويسمى في تاريخهم
 وهي او بعد وهي

وهذا التأثير هو الذي جعل أغلب قصائده هذه المرحلة لا تكتاد تخرج عن إطار الصورة الرومانسية النمطية معنى وموسيقى . قد نلمح شخصية الشاعر تحاول جاهدة التعبير عن ذاتها خلال هذا الإطار الرومانسي الملتصقة به إلا أن تصورها يخرج في النهاية شاحبا واهن القسمان، تجد مثلا في قصيدتي (عيد الميلاد) و (الوافد الجديد) ، بدياب نفس الميسيريبي الذي لما مع الزمن والثقافة في شعر صلاح فازهر فيه حزنا عمقا له طابعه الخاص وإيقاعه المتميز ، إلا أنه في هاتين القصيدتين ما زال مجرد بذور لم تتفتح بعد ، ومازال الشاعر يخوض محاولاته الأولى لحقن ،ية متميزة فلا يتجح تماما لأن رؤى الآخرين ما زالت تلمس عليه وتحاصره .

في مهرجان أبي تمام ندعشقي في أواخر ١٩٦١،
ويبدو أن الشاعر أراد بهذه القصيدة أن يثبت
لشعراء التقليديين أنه لا يقل عنهم حرقة في
استخدام الأطار الحليلي وربما كان هذا السبب
نفسه هو الذي دفع به إلى حذفها من الطبعة
الثانية من أقول لكم ، لذا لن نعرض لها
بالدراسة .

ولا تفترق الرؤية الشعرية التي نعدها هذه
القصاصد عن الرؤية الرومانسية العامة التي
ازدهرت في الربع الاول من هذا القرن وسازت
في روافدها الثلاثة المعروفة ثم ما لبثت أن ذبلت
مع الدواوين الاخيرة لنساجي وعلى طه ومحمود
اسماعيل الذي ما زال مصرى على الاستمرار في
طريقه رغم أن تغير الواقع العربي قد فرض نمطا
جديدا من التعبير والرؤية يتجاوز المرحلة السابقة
ويتعداه ، ولعل محمود حسن اسماعيل كان من
اكثر الشعراء الرومانسيين تأثرا في شعر صلاح
المسحر خصوصا فيما يتعلق بـ

شعرية ورسم اعادته
قصائد (الناس في بلادى) تبدو عليها
هذا الشاعر وخصائصه
في سعيه وراء الصور كفاية
سعى ينتهي بها غالباً الى الصبورة
يمدها عن المجزى الاساسى للشعر
صلاح عبد الصبور (حياتى وعد) من اوضح
الاعئلة على تاثير محمود حسن اسماعيل فى شعره
المعكر ونكتفى منها بهذه المقطوعة :

وكان لنا مقعد في القمام
وأرجوحة من ضياء القمر
وكوخ بنينا من دمعنا
ومن خوفنا الحائف المستعر
ومضطجع عند حوض الزهور
ومتكا عند ظل الشجر
واغنية كحفيف الحرير
شدونا بها ترعى القدر

فجزيئات الصويرة مثل (متعدد الفمام)
و (أرجوحة من ضياء) في هذا القطع او في غيره
من المقاطع مثل (مقعد في كهوف الاسي و) مشنقة
من حبال القمر) تتشابه في تكوينها وعلاقاتها

ولا يقف أثر الحرص على القافية عند هذا الحد بل انه يكاد يتضاد مع كل ما يريده الشاعر تماما ولتأخذ مثلا على هذا قصيدة (حصائد الذكريات) التي يبدأها الشاعر بالحديث عن ذكرياته لمراجع طمولته وما تثيره في نفسه من حنين وحب .

سلام على البعد يا معبدى
ويا هنية الشوارد البعد
وحبى لجدرانك الباعثان
ووجدنى لمصباحك المسهد

الا أنه يقول بعد ذلك مباشرة محطبا كل ما يمكن أن يثيره بينا هذان البيتان من صور الحنين والحب :

هنا سنوات صباى القديم
توكلول فى موكب اسود

وهذا ناقض واضح لم ينتجه الا حرف الدال خلال الشطرات الخمس الاولى من القصيدة الى مراع صباه وفى الشطر السادس على امره فتجمل سنين صباه سود بلا مرور فى

ورغم أن الشاعر لا يلتزم في أكثر من نصف قصائده التقليدية بالقافية التزاما كاملا ، بل ينوع في نظامها فيجعلها مرة خماسية وأخرى رباعية أو قد يلجأ الى نظام الموشح في التغليفية - كما في قصيدة اطلال - أو يستعير أسلوبا غربيا - كما في سوناتا - وهذه كلها محاولات لتنوع القافية بتأثر فيها الشاعر خطى شعراء الحركة الرومانسية ، رغم هذا كله فانه يفضل بتعثر في استخدام القوافي ولا ينجح تماما في السيطرة عليها بل تكاد أن تكون هي المسيطرة على تجربته والموجهة لها . ولا يكاد يشذ عن هذا الحكم الا قصيدة (سوناتا) التي يلتزم فيها صلاح عبد الصبور بنظام القافية المتردكي ومع ذلك ينجح في السيطرة على تجربته بسيطرة لا نجد لها في (حياتي وعود) أو (اطلال) التي ينطلق بهما وراء النغمة والصوت كمنصرين مجبورين لذاتهما .

والملاحظ في بعض قصائده هذه المرحلة ان اختيار الشاعر لوزن وقافية بعينهما يثير في ذاكرته كثيرا من القصائد التي من نفس الوزن والقافية فتداعى كثير من الصور وقوالب اللقوية العديدة وتعرض بعضها على وعي الشاعر ، ويتضح هذا في مثل هذه الصورة من قصيدة (ذكريات)

والشمس والهلال في الخضم زورقان
أو في مطلع (الرحلة) :

المصبح دمج في طفولته
والليل يحبو حبو منهزم

وقد تسيطر عملية التلاعب هذه على القصيدة كلها كما حدث في قصيدة (عتاب) التي سيطر فيها المتنبي على القصيدة كما لاحظ الشاعر في حديث له عن تجربته الشعرية - (٧)

وعندما نهدف الى هذه الحقيقة دقيقة أخرى نلاحظ بها ، وهي أن قدرة الشاعر على صياغة تجاربه ما زالت هي الأخرى طرية المود سريعة التغير ، يمكننا أن نضع أيدينا على سبب هذا .

والشاعر لا يظهر مملكا واضحا لخطو في كثرة المشو والاطاك الشاعر اليهما كي يستكمل الوزن ونسم القافية

وقال صديقي : عرفت القوام ؟

فقات اجمل ! ذقتهم مرتين

فتاة تالت فيهما الشجاب

واحتتها مخلصا دورتين

وفي ليلة طار عنها المنام

وحط البرى فصلا وشفتين

ومانت ، ولم اجن منها سوى

على راحتى ها هنا دمعتين

بعدها يتأمل الفساري هذا المقطع يمكنه أن يلاحظ أن الشاعر صنف هذه الكلمات (مرتين - دورتين - وشفتين - دمعتين) بلا أى مورد على الإطلاق اللهم الا الحرص على استقامة النظم والروي . وضعف التعمد اللغوي ، من أن افت النظر اليها .

لازمه یوحیی الوحید

طُفُلٌ عُبْدٌ

مشرق الخطي

بسم الله الرحمن الرحيم

وراء نعمة بعدة الصلوات

والقافية هنا ملتزمة التزاما كاملا نبيها -
الشاعر على التنعيم الواضح للآليات ، والأ -
- إلى جانب ذلك - تقوم على التكرار المسظم
لتفعيلات الـ (مسفعول) ولا يفترق المقطع
الأول في حواره عن القصيدة التقليدية إلا في
أن السطر الرابع منه يقوم على ثلاث تعليلات
بدلا من اثنتين في باقي أبياته ، ويظهر بعد
وذلك أثر الإصلاح على القافية والروي عندما
يقول :

وانت يا حبيبتي اسقيتني خمره

في كأسه عبوره

وطار قلبي... ثم طرت أوره

والسطر الثاني مجرد زيادة لا لزوم لها إلا تكرار
بداية ، والسطر الثالث بوليه للصورة
بشيء يشبه القلب بالطائر ، وهو يشبه
ألبا من كثرة استعماله ، وهو يشبه
من يشبه ، وفيه شيء من
يزداد الصورة سداحة فوق ما

وأذا عدنا الى امرأة هذا خرم لكل واحد بعض
الرغبة التعمية الموحدة في القضاة الخليلية وهي
هنا - كما كانت هناك - بسبب الحرص على
الرفقة والمساواة المحبوبة والعطفية بين الأسطر
مما يجعل كل سطر وحده مستقلة عن غيره من
الوحدات . أما باقي القصيدة عربيا وجدنا بها
بعض اللمحات الوصفية التي قد نُسبها ولكنها
لا تندمج أو تتفاعل مع باقي الأجزاء والمقاطع لتكون
عملا عضوا كاملا .

- 3 -

لكن هذه المرحلة لانستمر طويلا مع الشاعر
فمرعان ما انهم الا بقايا قليلة لها في ديوانه
الاولي . واخذت الرؤية الجديدة تعرض لنفسها
ابقاعا خاصا يبيع منها ويريدنا ثراء وخصيا .
ويقوم ثراء الموسيقى الشعرية في هذه المرحلة على
تحقيقين مداخلتين ، أولاها أن صلاص عيد

الصور يتكىء على إيفاع كحركة موسيقية أكبر من الوزن والعددية ، وثانيهما أن يبسط الإيفاع بمعنى التجربة التي ازدادت حصصاً بشراء المقدرة

$$+ \frac{1}{2} \frac{d^2 \mathcal{L}}{d\lambda^2} \Big|_{\lambda=0} \lambda^2 + \dots$$

ورغم أن إيقاع صلاح عبد الصبور يتميز عادة ببره الهامسة الحزينة إلا أنه بنوع من قصيدة إلى أخرى تنوعاً ثرياً لأبعده حدود ، ويلجأ الشاعر إلى أكثر من وسيلة ليحقق بها هذا الشراء ، فيصارع بين أطوال الأسطر معارضة تريفث بأغنى وسرعة ، كما في قصيدته (انك لك) ويمكن أن نكسب منها بهذا القطع :

صبيای الیہد

وارعد أن مس قلبه رجح فجاءه المرأة الجارية

وهذا الرجل ؟

أخيه وابن أمي

وكانت خطاه خطي العنقوان

وغير عنتيه ومضعة الكبرياء

وَمِنْ أَمَلِهِ عَادَ مِنْ حَقْلِهِ

فقط وجهه علیه

وما

تتقدم حتى تصل ثمانى تفاعلات متصلة دون
والصل داخلية ، وهذا الامداد له ما يبرره فهو
يقدم مدازى ، مضاجه صغيره بنبهه لماسياتى . ثم
تعد سرعة التفاعل - أحرر - لحوال المسطرين
- سبي . ويسوم كل منهما - تقريباً - على
عقيلين سبي . ونحو لثمتها فتصبح
سرعة وحاسة حتى بلغت النظر الى (هذا الرجل)
بالذات لأنه سيلعب دورا هاما في حياة الشاعر ،
وبعد أن يحقق الانشاء المناسب بطيل الشعر في
التفاعل في حديد وتغير سرعة الأيئاب مرة
أخرى فتأخذ طابعا هادئا سبيا ، ويحرص
الشاعر على المساواة بين المقاطع من كل سطر ،
وتشبع بوعفات الغازي طوال أربعة أسطر
مساوية سبيا مما يهيء دعه لاشعورنا لفضل
اشباكات جديدة من نفس النمط ، ولكن فجأة
نأتي للمعاجة على طريق هذه التفعلة الناقصة
(ومات) فتتقدم القاري ونحبره على الوقوف
عندها قبل أن نطلق الى غيرها . وهذه الصدمة
الصونية مقصودة ومرتبطة بالغنى الى أقصى درجه

فهذا الرجل الذي يرافقه القاري في حياته العادية
الرتيبة لمدة أربعة أسطر ينتهي حياته فجأة وبلا
ميرر واضح ، ويحاول الشاعر أن يقلل لنا
الاحساس بهذه المفاجأة القدرية عن طريق عدم
المفاجأة الوزنية ، ويمكن ان ينطلق القاري بعد
ذلك في متابعة القصيدة ككل ليتأمل ثراء إيقاعها
الذي يقوم على التراوح الساج بين الشدة
والسكون أو بين شبح التوقع والمفاجأة وهو في
كل مرة ينبع من المعنى ويحاول أن يؤكد .

الليل سكرنا وكاسنا
الفاطنة التي تدار فيه ثقلنا وبعثنا
الله لا يحرمنا الليل ولا مرارته
وان آتاني الموت ، فلامت مجدنا او سامعا
او فلامت ، اصابعي في شعرها الجعد الثقيل
الرائحة
في ركني اليسلي ، في المقهى الذي تضيئه
مصابيح حزينة
حزينة كحزن عينها اللتين تخشيان التور في
النهار

مما يميزه في قصائده مثل (أغلى من العيون) و
(أحلام العارفين القديم) فتؤلف متبره اعنائه
انصافيه في المقاطع الاولي من هاتين القصيدتين
ونساهم في خلق ايقاع مختلف تماما رغم أن
اوزن في كل هذه القصائد يقوم على تفعيله

و ادکت یافتہ انتا

وہ : ۱۰۰ : ۱۰۰ : ۱۰۰

وتمة وسيلة فنية لتنوع الإيقاع تعلمها صلاح
من البوت أيضا وهي « الإشارات » أو مايسمى في
كتب البلاغة العربية بالتضمن . وهي وسيلة الج
عليها البوت الحاحا شديدا ليخلق بها الاحساس

بالمخافة عن طريق الصوت والمعنى بين حياة العصر الحاضر وحياة العصور الأخرى . (٩) ويستخدم صلاح التضمين في قصيدته (الحب في هذا ارمان) لتأدية نفس الغاية فيسخر بيتا تقليديا شوقي ليبرز يوصفه في قصيدته عتف الفارق بين احب السلفى الذى يتضح للتريب والحسبان لأنه ان محتج حامد رضى

طره . واسمعه . فسلام

فكلام . فمسعود . فلعنا

والحب المعاصر يسرعه الآلية وعدم عصفه وريه . والمخافة التى يبرها بيت شوقي ناجحة معنويا وصوبيا لأنها قائمة على احسيار دكي لهذا البيت الذى يثير في القارئ احساسا واصححا برزاة الحب القديم ويطئه . ولكن عندما يبلغ نثر صلاح بسبب اشده ويصم قصيدته (بودلير) سطرين من قصيدة لهذا الشاعر بعنوان (الى القارئ) جعلهما البيوت حذبة للجزء الأول من قصيدته (الأرض الخراب) فان القارئ يصدم على الفور لهذه السطرين الفرنسيين لأنه لا يعرف معتادها والايقاع - كما قلنا - أمر لا يمكن بدون فهم واضح لمعنى الألفاظ على الأهمية العادلة العامة . قد لا يفهم الأجنبي الذى لا يفهم لغته . معناه مقطعة لأن القارئ لا يفهم معناه . نفعيا معنويا خاصا ينبع من معرفته لمعناه . فستطيع نحن بالتالى أن نحس بالمعنى ولكن ماذا يحدث مع القارئ الذى يقرأ هذا الشعر دون أن يستمع اليه بامعك عن أنه لا يفهم لغة الأسطر القصيدة ١٢

- ٥ -

ولا يتوقف ثراء الايقاع عند صلاح عبد الصبور على التنوع فى أطوال الأسطر أو استخدام التكرار والتضمين بل يتعدى هذه الوسائل الى التنوع فى الوزن نفسه ، وأعنى بهذا أن يتعامل الشاعر - موسيقيا - داخل القصيدة الواحدة مع أكثر من نغمة بحيث تنقسم القصيدة الى أجزاء كل جزء له إيقاعه الخاص به والذى يلتحم فى نفس الوقت مع باقى الأجزاء . وبمعناها مكونا نثاء إيقاعيا أكثر

٩ البوت الشاعر السائد ترجمه

٩١

معيدا من العناية البسيطة الموحدة الوزن . ولكن ما هو لاساس النظرى لهذا التنوع لادراك هذا ينبغي أن نتوقف قليلا عند البناء الدرامى للقصيدة .

يقول اساقف الأمريكى كليث بروكس : ان الشعر يهنا المعرفة بأنفسنا فيما يتعلق بعالم التجربة وبالعالم الذى تمثله لا بطريقة احصائية وانما بمصطلحات الغايات والقيم الانسانية . والتجربة التى ينظر اليها فى ضوء هذا الاعتبار هى تجريبه درامية : دراميه فى بنائها ، واحتوائها لعملية ما ، وهى تشكيلها لجهود انساني يبقى الوصول - خلال صراع - الى المعنى ، وعلى هذا الاساس يمكن القول بان كل الشعر حتى ما يتضمنه من غنائيات قصيرة أو قطع وصفية حاصلة يحتوى نظيما دراميا . وهذا أمر يتضح عندما نتأمل كيف ان كل قصيدة تنضم

مجدد بر وقى
قصيدة على لسانه ، وأنها تقديم هذا الشخص بموقف أو مشهد أو حركة بل يجب - كما يقول

بعد كل قصيدة دراما صغيرة (١٠)

مجدد مجرب مجرب

١٠ مطلع بن حربه سبعة

موجب واحد بحسه ان

ابعداها . وتجربه أكثر تعقيدا تقوم على عدة مواقف أو أفكار تتصارع فى داخلها تصارعا يشكل معناها الكلى الذى يتميز بتركيبه وتعقد أجزائه . ويعرض النوع الأخير عادة تنوعا واصحا فى استعمال الأوزان وتعقيدا أكثر فى الإيقاع . وهو أمر لم يظهر فى الشعر المعاصر فقط وانما وجدت صور ناجحة له عند بعض المهجريين مثل ايليا أبى ماضى فى قصيدته (الشاعر والملك الجائر) التى نشرت فى مجلة الرسالة (مارس ١٩٣٣) .

ويمكن ادراك الفرق بين النوعين فى شعر صلاح عبد الصبور عندما نقارن بين قصيدتين مثل رسالة الى سيده طيبة ، و مذكرات الملك عجيب بن الحبيب . فالقصيدة الأولى تقدم موقفا انفعاليا واحدا يمكن تلخيصه - رغم ما فى هذا من خطر - فى أن القوة التى تثبت الحياة

ايفاعيا يبيع تركيبه وتعبيده من طبيعة معي
«عصيدة» .

ومن الواضح ان قصيدة مثل هذه تتطلب مهارة
تكتيكية البهر من تلك التي تتطلبها الغنائية
الصفائية - اذا صح التعبير - ولذا لم يصل صلاح
عبد الصبور الى تحقيق هذه القصيدة اناجحة الا
بعد محاولات وبجارب متعددة تراوحت بين الفضل
النائم أو الجراح النسبي في قصائد مثل (الطل
والصليب) و (الحظ) و (الحرية والموت) في
ديوانه الشاعري . قد نسحق هذه القصيدة اهتماما
خاصا لا اهميتها في شعر صلاح وحده .

يبدأ القصيدة بصوب الملك يقدم نفسه في
منطق موجز مشف ثم تتغل في المنطق الشاعري الى
مشهد قصر أبيه الذي يصبح بالحاربين
ولمعاين .

من بينهم مؤدبي الامين « جودجياس »
وكن توطبا مسيحيا

ويؤيد في حديث المظنم يقوم على تعبئة
وفي المنطق الثالث نسمع صوت
يردد بملء روعه ، وهذا يتغير
بالمعنى فندرك لانا اداء صوت
الملك . وتتوالى مفاشيت
في
الامع ريب بزيادة اشاعر يتكرر الغافية تكرار
واصبحا . وفي المنطق الرابع يتحدث الملك عن
شقيقه للنفس الذي ورثه عن ابيه وهذا يتغير
الاماع مرة ثالثة ويصبح الوزن هو المتقارب ،
بنتهي المقطع بصوت الملك الوالد والدموع تسيل
على وحنثيه :

في كفة مزقة من رداء حربي

ويأتي المقطع الخامس مشهد العراء والتهشة
لنوى الملك الابن سلطان المملكة . وهو موقف
معدى يقوم في اساسه على العناق والتملق ،
ومن ثم يبدأ بصوت الملك مرة أخرى

« مات الملك الغازي »

« مات الملك الصالح »

وهي بداية تحمل في طياتها سحرية واضحة
من الموقف كله . فالملك الصالح كان منذ عدة
أسطر غارقا في الجنس حتى الثمالة ومع
ذلك .

وبمسحها هي نفسها التي تدمرها وتقصي عليها ،
وهذا امر يزرع في نفس الشاعر حزننا
ميتافيزيقيا بعيد الأعوار . وعن هذا المعنى
الأساسي نتخلق ثلاث صور سير في مسار
جزئية متنوعة لا انها نصب في النهاية في المعنى
الأساسي ونثريه . فالشعر الذي ينجح الحياة
للوردة هي نفسها التي يبيتها وفدا وبواريج ،
والريح التي تحب لطائر الآفاق المنعدة هي
نفسها التي نلعه للشمع محطما معصوص
الريش ، والحبيبة التي نلهم الشاعر البسيط
انفاسه الخضراء هي نفسها التي يرق أوباره
فتصبح أنفاسا سوداوية ، ودلالة هذه الصورة
الثلاث تمنح ونصب في موقف واحد هو محصلة
للتصارع الأبدى بين فكرتي الميلاد والموت .

ووحدة الموقف الانعاني في هذه القصيدة
فرصت عليها اطارا وزيا واحدا يقوم على تفعيله
استدراك التي ينوع اشاعر في بيئها الداخلية
عن طريق الزخافات والعلن بتوزيع الاسطر
والغوافي ولكنه يسوي في اطار
واحدة

أما (مذكرات الملك -)
فتقدم نوعا مختلفا من المعنى
من سابقه .

بالحصن الموقف الانسان العربي محاصر كما يراه
صلاح . فالملك عجيب ليس الا ذمرا مجسدا
للانسان العربي الذي يحمل برائه على كفيه
ويحاول . رغم أنفاله هذا نرات وفيام كثير من
جوابه على الزيت والشمسطة والعناق . ان
سقى طريقه خلال العالم المعاصر بحثا عن
الحقيقة المطلقة التي تسمح - لو عثر عليها - سر
وجوده وما يرادفه من يقين بخلق على عالمه
المضطرب المعنى والنمط اللذين يعقر اليهما .
والقصيدة - بهذا المعنى - تقوم على موقف
أساسيين تتداخل فيهما بعض الأفكار الجزئية
التي تتفاعل حميد تفاعلا يحدد مسار المعنى
وبغرض طبيعته الدرامية المركبة .
تعدد المواقف والأفكار المعقدة في
بعددا وتفاعلا في الأصوات التي تعبر عنها .
بحيث فرصت كل فكرة صورتها الزمنية
التي تتفاعل وتتجاوز مع غيرها لتخلق بناء

لى شئ، وكأنه كان سرايا او ريدا ثم عام الحمى والايوى - وهذا ينظم صلاح بينا تعديدا من ادم - ثم مرداد سرعه لايفاع ويتحول الون الى اندرك نيساسب مع هذيان الملك بعد عيابة ايكورس واحشيش والايوى، وتكثر الاصطرابات انوربه داخل بينه اسفاعيل وتعدم الوفعات الدحية او بداد حتى نباح أكبر فرصه لابراز اسحق الحوم لكلمات اسك .

حد استجم * التجم القطبي

اللب القطبي الابيض

صارت قطبي ديه

يقطو نحوى اللب القطبي لباكلنى

او ياخذنى ليعلفنى فى فكه

اتخيل انى قد علقت بفك اللب الابيض

انى اتئل من اسنان اللب الابيض

ياخدكم القصر .. وياحراس .. ويا اجناد

وياضباط .. ويا قادة

مدوا حول الكرة الارضية نسج الشبكة

الى يسقط فيها ملككم اتئل *

نأى دفعة تريح القارى من ابدفاع

مع الأسطر وينتهى القصيدة بسطر واحد

لمصارعة ويلقى الضوء عليها :

ط .. النول جنب سريره

ودعو أن المنظر من نفس الوزن السابق الا أن

حزى القصيدة تشعر بتغير لايفاع فيه تغيرا

حدويا عما سبقه * ولا يمكن للمرء أن يرد هذا

التغير الا الى طبيعه المعنى الداخلى للأبيات نفسها

وبعد طبيعة البيت الأخير عما سبقه *

ويمكننا ان نقول فى النهاية ان مذكرات عجيب

امن الحبيب ليست الا محصلة حصبة للتفاعل

المعنى واللفظى الناتج ، وهو تفاعل يشير -

بدوره - الى اكتمال القدرات الفنية عند الشاعر

ووصوله الى اقصى درجات التمكن من صياغة

بحاربه فى أفضل سق بلائم معناها *

وقف الشعراء انعم الباب صعب

وتدحرجت الأبيان الوفا

ينكى الملك الظاهر حتى فى الموت

وتعجب أسماء خليفته الملك العادل

ويمكن للقارى ان يلاحظ ان الوزن هنا هو

المتدرك وهو نفس الون الذى كان مصاحبا

لنعاليم جورجياس ووعظه العاتف، وتكرار الوزن

على هذه الصورة له وظيفته المعنوية الهامة ، فهو

يشير بطريقة غير مباشرة الى أن كلا الموقفين

- الوعظ والثناء - يقوم على أسسه على الرب

والنفاق *

ويقتبس الشاعر بعد ذلك أبيانا تعليديه لابن

بناه - من اطويل - ومن الغريب أن هذا الشاعر

كان معروف بكثره تضمينه الأبيات العسديه

والعباسيه فى شعره ، وربما كان صلاح يقصد

من وراء اختياره لهذا الشاعر بالذات تأكيد

الاحساس برب المدح * فالشاعر ابدى بسعير

من حزين لايمكن أن يكون رئاه أو مدحه

صادقا ..

بالملل من هذه الأبيات وهو هنا لى لا

وهذا مايريد الشاعر بالصطر

س ..

ما اصبح هنى القافية ائيميه

لن يسكت هذا الشاعر حتى يصى حرف ميم

ويلجأ الشاعر الى حيلة فنية ليؤكد هذا

الاحساس بالملل والزناة وذلك بتدخل صوت

الملك وتعليقه على كل سطر من أسطر الأبيات

التقليدية (صوت جبران) (صوت فرحان)

(صوت ريان) الخ * وهو تعليق يثرى بتكرار

دوافية النونية احساس الملك بالسخرية والملل

من رعب الموقف ورتاقبه معا *

ويصور المقطع الأخير رحلة الملك فى البحث عن

اليفين الذى يبدأ من استغراق فى الحسد لا بوصل





عن الموسيقى في الجزائر

بقلم: د. سمحة الخولي

تلك الاختلافات ترجع كذلك الى أصول تاريخية قديمة .

كان الفتح الاسلامي نقطة تحول كبيرة في تاريخ الموسيقى العربية ولاسيما حتى سواها . فقد ترك العرب بصماتهم الباقية على الفن الأندلسي عامة والموسيقى خاصة ، حيث لازالت الموسيقى في جنوب اسبانيا ، الأندلس ، تنفرد حتى اليوم ، طابع خاص يميزها عن الموسيقى في سائر انحاء العالم . حقيقة لا جدال حولها ، يفسرها ذلك ان الموسيقى ما أخذته الموسيقى الأندلسية من الحضارة العربية خلال حروب الفتح الاسلامي : من ايقاعات مركبة ، ومن سلام موسيقية تستخدم أبعادا أخرى غير التون الكامل ونصف التون (وهما وحدهما عماد السلام العربية) ، وبصفة خاصة أسلوب « الزقاق » أو « زحرف المشق » للخط اللحني الغنائي .

وإذا كانت الموسيقى الأندلسية قد اعتمدت قديما على ملامح ومقومات الموسيقى العربية في المشرق ، إلا أن الموسيقيين العرب في الأندلس - وعلى رأسهم درباب ومن جازؤ بعده مثل علون وزرقون وغيرهم - قد أضافوا الى هذا الأساس العربي اضافات فنية قيمة ، هذه الاضافات هي التي صبغت الموسيقى الأندلسية بصيغتها المحلية الخاصة . وطوعتها لاحتياجات الجمالية لبيئة الأندلسية . ولذلك فتراث الموسيقى الأندلسية المردهر ، لم يكن مجرد امتداد للموسيقى العربية كما تمارس في المشرق ، ولكنه تميز عنها باضافات

في رمضان من هذا العام اقيم بعاصمة الجزائر

المهرجان لثنائي للموسيقى الأندلسية ، واشتركت فيه فرقة الموسيقى المصرية مع فرق مماثلة من الدول العربية والصديقة . وقد كانت الرحلة الى الجزائر فرصة هوائية للاطلاع على واقع الموسيقى في بلد شقيق انزع استغلاله بلصالح الحيد ، وهو اليوم بسبيل استعادة له وعرويه . وكان دائما محاسنا في أحدث الصروف على الموسيقى التقليدية . وقد كانت في طياتها طيفا للوقوف على بعض المعلومات عن تاريخ الجزائر ومدارسها المختلفة ، فيديدي وحديثا والسياسة التي تنتهجها البلاد اليوم لسان برصتها الحديثة .

كان مهرجان « الموسيقى الأندلسية » حدثا ثقافيا له مغزاه فهو علامة مضيئة على طريق بناء النهضة الثقافية الجديدة بعد التحرير ، فالجزائر تتبع اليوم سياسة عمادها الاعتداد بالتراث القومي ، والتراث القسومي الموسيقي في الجزائر ينحصر في تراث الموسيقى الفنية الأندلسية من جانب وفي الموسيقى الفولكلورية من جانب آخر .

والموسيقى الأندلسية تحتل مكانة فريدة في حياة المجتمع الجزائري . ومع أن تونس والجزائر والمغرب تشترك جميعه في هذا التراث الموسيقي إلا أن كل من طريقتها ولهجاتها في أداء الموسيقى الأندلسية - ولاشك أن للبيئة أثرها في ايجاد تلك الاختلافات المحلية ، في حصيللة الموسيقى الأندلسية : إلا أن

وخاصة أصيلة باقية ، مالبثت أن انتشرت بدورها في أنحاء المشرق العربي ، وهي أوسعها انتشارا في الموشحات الأندلسية الأصل . فالويسيقي الأندلسية إذن تمثل جانباً من جوانب موسيقى الحضارة الإسلامية له ملامحه الخاصة كما أن له مدارس ومذاهبه الخاصة .

ولقد نشأت في الأندلس إبان الحكم الإسلامي عدة مدارس فنية وموسيقية لكل منها أسلوبها المتميز وأشهرها مدارس أشبيلية وقرطبة وغرناطة وفلسية ، وفي القرن الخامس عشر عندما سقطت غرناطة ، وفد إلى المغرب العربي عدد كبير من مهاجري الأندلس حاملين معهم موسيقاهم ، وكان من حرائر في هذه الحركة ، أن قدم إليها من قرطبة وغرناطة ، أما تونس فقد وفد إليها الموسيقيون من أشبيلية ، بينما قصد إلى المغرب فنانون من فلسية وغرناطة .

ورغم أن هذه الهجرة العنيفة رجح إلى أكثر من خمسة قرون ، إلا أنها لا زالت تشكل تراث الموسيقى الأندلسية في كل بلد من بلاد المغرب العربي ، وهي تترك المصنفات التي سبقت نفسها ، فبمسرها ما أتبع للاستماع إلى الموسيقى الأندلسية ، في بعض (بالجزائر) ، دهشنا لما يقب من روعة



والنوبة في الأندلس شيء مختلف تماماً عما كان يسمى في الشرق في العصور الوسطى بنفس الاسم ، إذ كانت النوبة في المملوك الإسلامية الشرقية نوعاً من الموسيقى الاستعراضية العسكرية ، ومظهرها من مظاهر الأبهة والسلطان لا يتمتع به إلا الأحرار . أما في بلاد المغرب فالنوبة الأندلسية صيغة فنية راقية تجمع بين أهم أنواع الغزف والغناء التقليدي في ترتيب خاص متوارث يبدأ دائماً بالمقطوعات التمديدية بطيئة ثم يتصاعد في السرعة والحمة قرب الختام .

وتتألف النوبة عامة من خمسة أقسام رئيسية

ولقد نشأت في الأندلس إبان الحكم الإسلامي عدة مدارس فنية وموسيقية لكل منها أسلوبها المتميز وأشهرها مدارس أشبيلية وقرطبة وغرناطة وفلسية ، وفي القرن الخامس عشر عندما سقطت غرناطة ، وفد إلى المغرب العربي عدد كبير من مهاجري الأندلس حاملين معهم موسيقاهم ، وكان من حرائر في هذه الحركة ، أن قدم إليها من قرطبة وغرناطة ، أما تونس فقد وفد إليها الموسيقيون من أشبيلية ، بينما قصد إلى المغرب فنانون من فلسية وغرناطة .

ورغم أن هذه الهجرة العنيفة رجح إلى أكثر من خمسة قرون ، إلا أنها لا زالت تشكل تراث الموسيقى الأندلسية في كل بلد من بلاد المغرب العربي ، وهي تترك المصنفات التي سبقت نفسها ، فبمسرها ما أتبع للاستماع إلى الموسيقى الأندلسية ، في بعض (بالجزائر) ، دهشنا لما يقب من روعة

والنوبة في الأندلس شيء مختلف تماماً عما كان يسمى في الشرق في العصور الوسطى بنفس الاسم ، إذ كانت النوبة في المملوك الإسلامية الشرقية نوعاً من الموسيقى الاستعراضية العسكرية ، ومظهرها من مظاهر الأبهة والسلطان لا يتمتع به إلا الأحرار . أما في بلاد المغرب فالنوبة الأندلسية صيغة فنية راقية تجمع بين أهم أنواع الغزف والغناء التقليدي في ترتيب خاص متوارث يبدأ دائماً بالمقطوعات التمديدية بطيئة ثم يتصاعد في السرعة والحمة قرب الختام .

الأسهام الدراسية الموسيقية . فهناك الى جانب القسم الكبير الخاص بالموسيقى الأندلسية أقسام تعرف الآلات الفسربية الأركستراوية والبيانو ، وقسم للأصوات الفسالة الأورالية ، وتتألف هيئة التدريس به من بعض الجزائريين وعدد من الأساتذة الأجانب أغلبهم من الفرنسيين . ويدير هذا المعهد منذ التحرير أحد مشاهير فني الموسيقى الأندلسية هو محيي الدين باشتاوي ، كما يشرف على الفرقة الكبيرة للموسيقى الأركسترا السيمفوني المسمى (٣٥ عازفا) الأندلسية التابعة للكونسرفتوار . وبعد التأم للأذاعة الجزائرية من ثمرات الكونسرفتوار قد نشأ جسم عازفه في هذا المعهد ، وهذا الأركسترا رغم حداثة نشأته قد بدأ يقدم حفلات عامة من الموسيقى السمفونية تحت قيادة قائد جزائري شاب درس كذلك في نفس المعهد . ولوزارة التربية والتعليم الجزائرية قسم خاص للتربية الموسيقية يشرف على تدريس الموسيقى الإسلامية في مدارس التعليم العام ، كما يواحه صعوبة كبرى يسبب النقص في

المعاهد الموسيقية .

معهد موسيقي جديد هو « المعهد الوطني للموسيقى » وتعرفه . وهو كما فهمنا معهد للبحث العلمي والدراسات الموزيكولوجية في شؤون الموسيقى الأندلسية والشعبية والرقص الشعبي ، مهمته بحث كل مايتصل بجمع الموسيقى وبنيتها وتحقيق تراثها وأبحاثها ، ووضع المناهج للتربية الموسيقية . ويشرف عليه موسيقي جزائري متخصص ، ولاشك أن إنشاء مثل هذا المعهد ليدل على نظرة علمية عصرية جادة سيكون لها أثرها في ترسيخ الأسس الصحيحة لمستقبل الموسيقى في الجزائر .



نصف بها لولا أن مداركته أخيرا تلك الجهود العلمية المكررة التي بذلت على بحثه ونشره وقامة دراساته في مصر على أسس صحيحة ، ومقننه من الشوائب التي دخلته تحت اسم التحديد . فلو لموسيقى الأندلسية في الجزائر مثل ثمارا حيويا متدفقا ومتصلا بمناخه الأصيلة . ولكن من هذا التمسك الشديد بتراث الموسيقى الأندلسية يدل على الحمود ؟ وهل ستظل الجزائر تمارس نفس الفن الذي مارسه الأجداد منذ قرون بعيدة ؟ وهل تظل الموسيقى الأندلسية على حالها الأولى بعيدا عن ضرورات البنى .

هذا هو ما أحسبت عنه الحلقة الخامسة للدهرجان اجابة جريئة . حين قدمت **أركسترا الإذاعة السيمفوني الجزائري** في توزيع هارموني وأركستراي Arrangement . لاحدى الويات لاندلسية الكلاسيكية ، وقد استند دور الفنى بكل ما يؤديه من زخارف صوته أبيه بطرأة فيوليه منفردة (صولو) . وندم بهذا التوزيع أنهارموني شباب جزائري درس الموسيقى الكونسرفتوار الجزائري هو .

وهو واحد من حيل جسدته في يدرس فنون الموسيقى العالمية . يحضر وتلقينا وفيادة أركستراوية في الكونسرفتوار السلد على يدى أساتذة محبين وأحباب . ونذكر من أبناء هذا الجيل الجديد عماري عمر ، وعبد الوهاب سديم والشريف القرطبي وغيرهم وهؤلاء الثمان يمثلون انجاسها حديثا يسعى الى الربط بين دراساته للموسيقى الغربية وبين تراث الموسيقى الأندلسية . ولست أدعى أن هذه النسبة الأندلسية الموزعة أركسترايا كانت عملا فنيا حلاقا ، أي أنها تسرع على النهج الفن القوم الكعبا . خلعة بعضة موسيقية حقيقة ، ولكنها من ذلك مادرة تدل على تطلعاتنا الى تطور منيقاهم والى محاولة للانطلاق بها نحو آفاق فنية وإنسانية أرحب من هذه الآفاق المحظية والنازحة المحدودة .

والكونسرفتوار الجزائري في العاصمة تام للبلدية . أي أنه لم يرق بعد الى مستوى كونسرفتوار الدولة ، ومع ذلك فهو مستكمل لكل

الظواهر الطبيعية

لشواطئ الدلتا وأخطارها

بمقدم د. محمد عبد الفتاح القصاص

- يتعرض شمال الدلتا إلى خطر داهم يهدد بطفان البحر على أسرى الساحل المصب الذي يفصله عن بحري المنزل والبرلس ، ويفرق ملايين لاراضي المنزرعة والمسمكة ٠٠ فضلا عن بوء الصد في هذه البحار ، وتدمير القرى والمصايف والمدن الساحلية .
- وسنحاول هذا المقال التعرف والتحليل العلمي هذه المشكلة القومية الكبرى التي نحجم انطاوها الزلولة اولى وصولا الى حل علمى متكامل لها .

١ - مقدمة :

تحدث بيننا تفاعل طبيعي الظاهرة الأولى هي :
وخاصة في مرحلة الفيضان السنوية
عام ١٩٦٦/١٩٦٧) من رواسب
وحتى على البحر
وتتلاقى هذه الرواسب مع تيار الماء الذي يحملها
بحر المتوسط لا يصل
الحدود الى حيز البحر الواسع
الذي يحملها عند خروجه من
بحر هذا هو ما يشبه القريلة فتترسب
حده قرب الشط بيننا تذهب المواد الناعمة
الى مسافات متفاوتة في البحر . **الظاهرة الثانية**
هي فعل الأمواج التي تعيد بعض هذه الرواسب
الى الشاطئ، وتكونها عند خط الساحل أو تسحب
بعض هذه الرواسب مع رجعة الموج الى قاع البحر
الظاهرة الثالثة هو وجود تيار على طول خط
حده قرب الشرق وهو سائد في
أغلب شهور السنة ، ويحمل هذا التيار جزءا من
رواسب النهر معه في اتجاهه نحو الشرق فيصل
بها الى مسافات بعيدة نحو سواحل سيناء
وعسطين . ولقد تناول الدكتور نصرى شكرى
أستاذ الجيولوجيات بجامعة القاهرة وعدد من
تلاميذه هذه الرواسب المتراكمة على خط الساحل
بالدراسة والتحليل الدقيق وأثبتوا أن رواسب
طمي النيل لا تكاد تصل الى الاسكندرية غربا

تعرض شواطئ الدلتا لظواهر
تتفاعل عدد من الظواهر الطبيعية
للساحل يعني ان البحر غير نظيف
أي أن مساحة الدلتا
مخالفة لمسكن الأشياء ، ذلك
التي تكونت في
للأرض اليابسة نطاقات من البحر .

والمرتبة الأولى على خريطة الدلتا ببر
الساحل الممتد من بور سعيد حتى أبو قير ، خط
متنوع نتيجة لوجود بروزات عند مصب دمياط
ومصب رشيد وعند فتحة بحيرة البرلس وهي على
أرجح موقع فتحة لفرع من فروع النيل القديمة
والفرع السميني . وتدل هذه البروزات على
تغير خط الساحل في الماضي .
وهذه من الظواهر الطبيعية المألوفة .
ونحن نود في هذا المقال أن نتناول الظواهر
الطبيعية التي قلبت الميزان الطبيعي لحركة بناء
الدلتا ، وأن نبين أخطار ذلك ونبيه اليه أذهان
القائمين على أمور المناطق الشمالية من الدلتا حتى
يتولوا الأمر بما يدرأ الخطر ويبقى الجسداد من
الضرر .

٢ - التفاعلات الطبيعية على خط الشاطئ .

تجتمع على خط الشاطئ ظواهر طبيعية متعددة

البحر الأبيض المتوسط .



لاسيكس ، في سنة ١٩٠٠ ميلادي . وخلص من هذه الدراسة التي استمرت ثلاث سنوات الى أن سطح البحر قد ارتفع بالنسبة لسطح الأرض بما يساوي ٢٦٠ مترا خلال الثمانية عشر قرنا الماضية أي بمعدل أربعة عشر سنتيمترا في القرن الواحد . ومن الأمور المدهشة والتي لم يفسر فصل هذا العالم الاثرى ان العالم الأمريكي هيرش في عام ١٩٦٢ دراسة مستفيضة عن ارتفاع مستوى سطح البحر يرتفع بالنسبة لمستوى سطح البحر في القرنين الثامن عشر وسنتمترا في القرن الواحد وهو قريب مما استخلصه أوديو عام ١٩١٩ . ونود أن نقول هنا أن ارتفاع مستوى سطح البحر أو انخفاض مستوى سطح اليابسة في مثل هذه الدراسة مسألة نسبية .

٣ - تاريخ بناء الدلتا

في العصر الرباعي والفرعوني

أخذنا الجدول رقم ١ عن بول (جغرافية مصر الطبعة الثانية ١٩٥٢) وبه بيان على ارتفاع مستوى سطح البحر بالنسبة للمستوى الحالي (١) والمسافة بين القاهرة وخط الساحل (ب) في المراحل المتعاقبة من العصر الرباعي وما قبله بقليل . أي في غضون المليون سنة الأخيرة من العمر الجيولوجي على وجه التقريب .

جدول رقم ١

المستويات النسبية للبحر الأبيض بالمنزل (١) والمسافات التقريبية بالكيلو متر (ب) من القاهرة حتى خط الساحل (عن بول - ١٩٥٢) .

ويكفي هذا ما كتبته من سنة ١٩٠٠ ميلادي .
الظاهرة الرابعة هي الرياح والروابع التي تتعرض لها السواحل وللرياح أثرها في تحريك الرواسب السطحية وانتشاء الكثبان الرملية .
الظاهرة الخامسة في عدم انتظام توزيع الكثبان الرملية العالية على طول خط الساحل . نلاحظ أن المنطقة شرقي بوغاز البرك

تحتل حيزا كبيرا من مساحة مصر .
 والى الشمال من هذه المنطقة
 في مصر وبعيد عنها كـ
 في حد ذاته من المنطقة شرق
 رشيد وفي منطقة أخرى

قديم من فروع النيل وعدم انتظام توزيع الرملية يرجع الى أثر التيار الذي أشرفنا اليه .
 ويعني أيضا أن بعض المناطق ذات قدرة على تعطيل هجوم البحر وبعض المناطق الأخرى عارية من كساء الكثبان الرملية وليس يحيطها من عدوان البحر شيء .
الظاهرة السادسة هي الانخفاض التدريجي في سطح أرض الدلتا نتيجة لتثاقل الرواسب الطينية ، ونتيجة لظاهرة عامة تشمل حوض البحر الأبيض المتوسط جميعه وهي هبوط بطيء في سواحله الجنوبية يدل على ذلك تلك الآثار التي ترجع الى العصر المبركوري وما قبله من الموانئ أو المنشآت البعيدة والتي أصبحت حاليا تحت سطح الماء ووحدها رجال الآثار في شمال إفريقيا .
 سواحل مصر عند الاسكندرية وما غربيها وفي بلاد الشام . نذكر في هذا الصدد دراسة دقيقة أحدها أوديو ونشرها في عام ١٩١٩ عن عمق الماء التي عمرت بعض حجرات الدفن الرومانية في منطقة

فى مجلة الجمعية الملكية لبريطانيا عام ١٨٩٧
وفورنو الذى نشر نتائج بحثه فى مجلة المعهد
العلمى المصرى عام ١٩١٥ وعطيه الذى كتب
مجلدا ضخما عن رواسب الدلتا نشره مصلحة
المساحة الجيولوجية المصرية عام ١٩٥٤ وغيرهم .
وقد توصل بوترر الى رسم خريطة لحدود الدلتا
وحدود اراضى المستنقعات الشمالية خلال العصر
الفرعونى المبكر وتبدو نقاطا عريضة من الدلتا
معمورة بالمستنقعات ، ولسنا نشك فى انها كانت
مورد نبات الردى الذى اعتمدت عليه صناعة
ورق الردى فى مصر القديمة . ثم امدت شمالا
فحقت تلك المستنقعات واختفى البردى .

وبذلك لم يعد لدينا شك فى ان الدلتا اسنمرت
فى مرحلة النيساء والريادة منذ بدا نهر النيل
سحد مجراه الحديث الى عهد قريب جدا فى
الحساب التاريخى .

٤ - تراجع ساحل الدلتا :

انحطط طاهره تراجع ساحل الدلتا خلال القرن
الاول شواهدا كان احتفاء عمده من
بى والسلاخ الساحلية التى كانت
توجد فى ايام الثورة العربية .
مما كان له من اثار على ساحل البحر
مما كان له من اثار على ساحل البحر
مما كان له من اثار على ساحل البحر

وقد قام عدد من العلماء بدراسات مقارنة على
الخرائط القديمة والحديثة لعدد من المواقع
الساحلية . مثال ذلك الدراسة التى قام بها الجير
الهولندى فاسبج الذى استفدته مصلحة الموانى
المصرية فيما بين عام ١٩٦٢ وعام ١٩٦٤ على
منطقه رشيد وجاء فى نتائج دراسته ان رأس
رشيد الغربية تراجعت مسافة ١٦٥٠ مترا فى
عصون ٦٥ سنة (من ١٨٩٨ الى ١٩٥٤ أى ان
معدل التراجع حوالى ٢٤ مترا فى كل عام . وقد
ست مصلحة الموانى والمناظر منارة رشيد الحديثة
عام ١٩٥٤ فى موقع يبعد عن موقع المنارة القديمة
٢٣٥٠ مترا بعد أن غمرت المياه موقع المنارة القديمة
وانلغى البحر . وتدل الخرائط القديمة على أن
تلك المنارة كانت فى عام ١٨٩٨ على بعد ٩٥٠
مترا من شط البحر . مثل هذا يقال عن
مواقع أخرى كالبرلس ودمياط . وقد أعدت

العصر	١	٢
الديوسى الأحمر	١٥٤	٢٥
الديوسىسين المبكر	١٠٣	٣٣
الحجرى القديم	٤١	٥٣
الحجرى الوسيط	١٨	٧٠
الحجرى الحديث	١٠	١٧٣
حاليا	صفر	١٧٠

والارقام التى اوردتها بول نغربية وقد اعتمد
فى استنباطها على دراسة متاسب مصاطب النيل
فى صعيد مصر وتحديد اعمارها النعريه .
على دراسات آثار ما قبل التاريخ (المصور الحجره
وما قبل الأسر) ونتائج حصارها مما قام بدراسة
علماء كثيرون أبرزهم ستانفورد وآركى . وقد
ساول باحثون آخرون هذه الدراسة فقصروا
تعدلات تصبعية على ارقام بول ونك .
العامه والمقبولة هى ان ذلك كان
وان النيل بنى برواسبه عاما بعد عام
قرون متتامة اراضى الدلتا .
البحر الأبيض الى ما يساوى ٤٣ مترا بعد مسه .
الحالى فى الزمن السبيل المتساحر أى منذ قرابة
عشرة آلاف سنة ، ثم عاد الى الارتفاع حتى أصبح
عند منسوب ١٠ أمتار تحت مستوى الحالى فى
العصر الحجرى الحديث ثم ارتفع الى مستوى الحالى
فيما بعد .

وقد دلت الدراسات التاريخية التى أجراها
داريس ونشرها متتابعة فى مجلة الجمعية الجغرافية
المصرية فيما بين ١٩٢٨ و ١٩٣٤ . أن قري الدلتا
ومدنها طلت تزحف شمالا فى غصون العصر
الفرعونى والعصر الرومانى . مما يدل على أن
الدلتا كانت فى طور البناء ، أى اكتساب مساحات
حديثة تستفدها من البحر . ودلت على ذلك
الدراسات التى قام بها بوترر ونشرها فى مجلة
الجمعية الجغرافية المصرية عام ١٩٥٩ واعتمد فيها
على الدراسات التفصيلية لرواسب الدلتا المصرية
قام بها علماء أولهم جود الذى نشر نتائج أبحاثه

مصلحة المساحة المصرية مؤخرا بإشراف الدكتور
 هؤاد الحولى مستشار وزارة الري دراسة مقارنة
 لخط الساحل جميعه ، وهى دراسة على أعظم
 قدر من الأهمية وتدل على ظاهرة تراجع خط
 الساحل فى أغلب مناطق الدلتا .

٥ - لماذا تتراجع سواحل الدلتا :

إن تراجع الدلتا هو محصلة العامل بين
 الظواهر الطبيعية التى أشرنا إليها فى صدر
 هذا المقال ، كما كان بناء الدلتا هو أيضا
 محصلة هذه التفاعلات ، فما الذى حدث فعلى
 اليزان من بناء الى هدم ؟

نقول بأن التراجع استمر خلال المائة سنة
 الماضية نتيجة للتغيرات التى أدخلت على نظام
 النهر نتيجة لأعمال ضبطه والإفادة من مياه النيل
 فى الري : القناطر الخيرية (١٨٦١) وغيرها من
 القناطر ، خزان أسوان (١٩٠٣) خزان سنابر
 (١٩٢٥) خزان جبل الأولياء (١٩٣٧) ،
 خزان خشم القربة (١٩٦٢) ، خزان الروصيرص
 (١٩٦٤) ، السد العالى (١٩٦٧) . أثبتت هذه
 الأبحاث حقيقة واحدة ، وهى :
 بدأنا الى البحر .

ولكوكس فى كتابه عن نهر النيل ، أن
 وبه يقول أن متوسط تصرف النيل فى
 ٣٠٤٠ متر مكعب فى الثانية ، يستهلك منها
 صعيد مصر ٤٠٠ متر مكعب وتستهلك منها
 أراضي الدلتا ٤٥٠ متر مكعب وينحرف منها الى
 البحر ما يعادل ٢١٠٠ متر مكعب كل ثانية ، أى
 أن أكثر من ثلثى مياه النيل كانت تندفع الى
 البحر ، وهى فى اندفاعها هذا تحمل الفرين
 الذى يبنى الدلتا ، وهى فى اندفاعها هذا أيضا
 تدفع التيار البحرى الجارف الذى يمر من الغرب
 الى الشرق وهو من عوامل تآكل الدلتا ، تدفعه
 بعيدا عن خط الشاطئ . فتتقيد من النهر .

ولسان كمية الطمي التى كان يحملها النهر
 الى شاطئى الدلتا فى كل عام نقول أن بول فى
 كتابه عن حفرافية مصر حسب وزن الطمي الذى
 يحمله النيل عند دخوله مصر (وادى حلما)
 وعند وصوله القاهرة على النحو التالى :

عند وادى حلما	عند القاهرة	
١٩٢٩ ١٣٦١٣	٨١٧٣	مليون طن
١٩٣٠ ٧٥٦٩	٦٢٤١	مليون طن

أى أن مياه النيل تعقد حوالى نصف حملتها
 من الفرين فى رحلتها من وادى حلما الى القاهرة
 ويرجع هذا الى أسباب كثيرة منها حجز خزان
 أسوان وسلسلة القناطر وشبكة الري . ثم كان
 يصل جزء من هذه الرواسب مع المياه الخارجة
 من دمناط ورشيد .

أى أن العامل الجديد الذى طرأ على تفاعلات
 الظواهر الطبيعية عند خط الساحل هو تناقص
 كميات مياه النهر وتناقص مياه الرواسب النهرية
 التى كانت فيما قبل تصل الى الساحل وأتى هي
 مادة بناء الدلتا . وبذلك أصبح الساحل عرضة
 لعوامل التآكل البحرى دون أن تعوض هذا التآكل
 الرواسب السنوية التى كانت ترد الى الساحل .

٦ - أخطار تراجع خط الساحل

تراجع خط ساحل الدلتا حقيقة واقعة ،
 ونطوى على عدد من المخاطر العاجلة والآجلة .

أول المخاطر العاجلة هو تدمير القرى
 السكنية المقامة على الساحل ، أبرزها
 رأس البر ومصيف بلطيم والقرى
 المحيطة بها .
 ثم خطر تآكل التربة والاضمحلال لكل زائر وقد
 لوحظ ذلك خلال السنوات الأخيرة عدة صفوف
 المباني والمباني وخاصة فى منطقة الرأس
 القربة من فتحة دمناط . كذلك ابتلع البحر
 مناطق كثيرة من حقول المناطق الساحلية حيث
 كانت تزرع القرعيات والتفاح .

ثانى المخاطر العاجلة هو علاقة ظواهر البحر
 الساحلى بمشكلة فتحات بحيرات الدلتا وهى المنزلة
 والبرلس وادكو . ذلك أن تلك الفتحات تتعرض
 للأطباء والتفكر كنتيجة لتفاعلات الظواهر الساحلية
 التى أشرنا إليها ويضاف إليها هنا التغيرات
 اليومية والموسمية فى حركة التيارات الخارجة من
 البحيرات الى البحر أو الداخلة من البحر الى
 البحيرات . نذكر على سبيل المثال ما أورده تقرير
 خبراء هيئة قناة السويس فى دراساتهم الممتازة
 عن فحة المنزلة (التقرير رقم ١٨ لعام ١٩٦٤) ،
 إذ راجعوا تاريخ الفتحه فقالوا بأنها كانت فى عام
 ١٨٨٧ باتساع مائة متر وعمق خمسة أمتار ، وأن
 موقع الفتحه كان فى ١٨٩٠ على بعد خمسين مترا

الموانئ والمنشآت ووزارة الري ومؤسسة الثروة والحكم المحلي ، واستمر عمل هذه اللجان المتتابعة من حين المجلس الأعلى لعموم في اول لامر (١٩٥٨) ثم في ظل جهد مشترك بين وزارتي البحث العلمي والحكم المحلي وهي اللجنة التي عقدت اول اجتماع لها على هيئة مؤتمر منذ أسابيع قليلة ، والواقع ان لجنا فنية أنشئت لهذا الامر في مصلحة الموانئ والمنشآت منذ أكثر من أربعين سنة ، أي أن المشكلة التي نتسحدث عنها لم تكن خافية عن الخبراء المصريين بل كانت موضع اهتمامهم المتصل .

ولقد بذلت مصلحة الموانئ والمنشآت ومؤسسة الثروة المائية وغيرها من الهيئات الحكومية جهودا محمودا على قدر ما تيسرت لها الاعتبارات المالية . ولقد اشرنا من قبل الى الجهود التي بذلت لفتح بوغاز بحيرة المنزلة والمحافظة عليه . ونذكر جهودا أخرى بذلت للمحافظة على فتحة بوغاز ادكو . فبالنسبة لبلدنا الموفيق ، وجهودا متقطعة لتطهير بورس البرلس ، كذلك نذكر ان مصلحة الموانئ والمنشآت بحفاظا بحريا لحماية قرية برج البرلس من خطر غرقها ، كما ان قسم أعمال الصيانة في مصلحة الموانئ والمنشآت ، وهي جميعا جهود أدت بعمل السكان الموفيق الذي يدرأ الضرر مؤقتا دون ان يبالغ .

نذكر تلك الجهود كما نذكر اللجان الفنية التي اتصل عملها دون انقطاع منذ عشر سنوات ، تجملت خلالها معارف عظيمة جميعها باحثون مصريون في كليات الهندسة وهيئة قناة السويس ومصلحة المساحة والمتحف العربي ومصلحة الموانئ والمنشآت والسلاح البحري وغيرها من الهيئات العلمية ، واستقدم خلالها خبراء في مثل هذه المشاكل من أمريكا وهولندة والاتحاد السوفيتي وغيرها من البلاد التي تصادفها مشاكل النحر الساحلي . أقول هذا حتى أنفي عن نفسي فضل إثارة موضوع جديد ، بل هو موضوع قديم شغل عددا كبيرا من الخبراء والاختصاصيين في خلال سنوات كثيرة ، دون أن يكون لهذا كله الصدى الذي يربحي ، والاستجابة التي تيسر الامكانيات اللازمة لدراسة محاطر عاتلة تتهدد مستقبل نطاقات عريضة من الأراضي الزراعية في شمال مصر .

شرئى العلة القديمة ، فاصبح في ١٩٢١ على بعد ألف متر شرقي القناة أي أن الفتحة تحرك شرقا بمعدل ثلاثين مترا في السنة . وفي ١٩٢٢ حفرت فتحة صناعية باتساع ٣٠ مترا وعمق ثلاثة أمتار في موقع غربي القناة ، وفي سنة ١٩٢٦ كانت هذه الفتحة الصناعية قد تحركت شرقا وتسببت في عدم سلامة . وطبقت هذه الفتحة عام ١٩٤٢ وحفرت فتحة جديدة . حفر شرقا الفتحة الطبيعية الاولى وعمقت هذه الفتحة وبنى عليها قناطر لتنظيم خروج مياه البحيرة . وفي عام ١٩٥٣ طبقت الفتحة الطبيعية وتم تطهيرها صناعيا عام ١٩٥٥ وعادت وطبقت عام ١٩٥٦ . هذا الاضطراب في فتحة بحيرة المنزلة تجد مثله في فتحة بحيرة البرلس وفي فتحة بحيرة ادكو ، واطماء هذه الفتحات يحرم أسماك البحيرات من الخروج الى البحر والدخول منه وهي تحركات تقتضيها دورة الحياة والتكاثر ، وبهذا الحرمان تختل الحياة الطبيعية لعدد من الانواع الهامة التي تعتمد عليها الثروة السمكية للبحيرات ، واطماء هذه البحيرات يحرم عمليات الصيد البحري من الموانئ الطبيعية وذلك ضمن الاسباب التي عقدت بالاهالي في تلك المناطق عن أن يطوروها وساهل الصيد البحري بها ، مراكم مسببة لأعمالها .

• • • أما الخطر الآجل وهو المدح المضطرب ، فهو تعرض الشريط الساحلي الضيق الذي يفصل بحيرة المنزلة عن البحر ، والشريط الغربي الضيق الذي يفصل بحيرة البرلس عن البحر ، للانهدام ، وهو أمر تتوقع حدوثه خلال السنوات العشر القادمة . وبهذا الانهيار تتحول بحيرتا المنزلة والبرلس الى خليجين بحريين يهددان نطاقا واسعا بعرض الدلتا حيث تم خلال الخمسين عاما الماضية استصلاح واستزراع مساحات كبيرة من الأرض . هذا الخطر الذي نرجو أن نعمل على درئه وتلافيه . يهدد جهدا قوميا امتد الى نصف قرن وما تزال أعمال الاستصلاح والاستزراع في شمال الدلتا تجري بهمة مشكورة ودأب عظيم .

٧ - الجهود العلمية في مجال دراسة هذه المشكلة:

تكونت في المجلس الأعلى للعلوم وفي وزارة المسح العلمي لجنا فنية ضمت صفوة الخبراء المصريين بالجامعات وهيئة قناة السويس ومصلحة



الأنسة دونو

تأليف

روبير بينجيه

من رواد الرواية
المجديدة في فرنسا
والمحائز على جائزة
النقاد لعام ١٩٦٣

ترجمة

ماهر فتواد

يعتبر اتجاه « الرواية الجديدة » من أبرز
الأحداث الأدبية التي عرفت في فرنسا في
السنوات العشر الأخيرة (*) . ولقد فرضت
« الرواية الجديدة » نفسها على الأدب الرسمي
وحازت على جوائز أدبية عديدة . فحازت
قصة « الفيرة » لروبر جرييه Robbe
Grillet على جائزة النقاد لعام ١٩٥٥ .
وميشيل بوتور Michel Butor
على جائزة رونودو لعام ١٩٥٧ . وكلود
سيمون Claude Simon
على جائزة الأكسبريس لعام ١٩٦٠ . وحاز
بكت Beckett على جائزة الناشرين
الدوليين لعام ١٩٦١ . كذلك فاز روبر
بينجيه Robert Pinget

٠ ٦٣

٠ الخرجة . لاشكلون

٠ هذا العالم بل فصل

٠ ولا جمع منهم سوى

٠ المرء ونفور الكثيرين منهم

٠ « الرواية الجديدة » في ماركسيل

٠ أعجبهم عنده

٠ ونسب مفهوم فكرة

٠ الرواية الجديدة وولف لإسماعيلها

٠ بالشكل ولحاوكتها : تعبير عن اللحظة

٠ الزمنية . « روبر جرييه » حوس الذي

٠ جرييه من « فخرم الكفا » العقلية وحطم منطق

اللفظ التقليدي .

٠ و « روبر بينجيه » واحد من هؤلاء الأدباء

٠ له عنقروايات . . آخرها « التحقيق »

التي صدرت في عام ٦٣ وكوفي، عليها

بجائزة النقاد لذلك العام . واليوم نقدم

لقراء « المجلة » إحدى قصصه القصيرة التي

نشرت في فرنسا . القصة بعنوان « نفر

الأنسة دونو » . ويبدو أن القصة تحاول

٠٠٠ راجع العدد ١٢٤ من المجلة . مقال : أنقصة

الخرجة . (صفحة)

أصبحت حرم العمدة يتسهم على أثر الوضع وروحي بعد ذلك بفترة • وكاد زوجها يموت حرقا عليها • ولكنه قاوم الموت وعاش بنفسه ما اطهره المرحضة من فتون لارضائه • فاستجاب عن طيب خاطر لرغبات المريض ، لأن حابه كانت تحتاج الى إعادة تكييف شامل له • تكييف اخلاقي وتكييف بدني أيضا • وكثيرا ما يعذب الناس بعض النساء بالحجارة فيحكون على اعمالهن بأنها اعمال نعيمية • بينما تكون الدوافع التي تدفعهن الى هذا العمل او ذلك • هي في كثير من الاحيان أبول مما يفترضه البعض • ثم ان اعمالهن تصبح عن نفسها اذا ما حكمتنا عليها من خلال نتائجها • خرج العمدة سليما من هذه المحنة • وان لازمه نوع من تبدل الذكاء • فكان يتحدث عن زوجته وكأنها كانت على قيد الحياة ولكنها في مكان بعيد • وفي الامكان الاتصال بها في اوقات معينة • ثم عاد بذهبه خاصة وبوسائل محددة • وكان يحدث أن يمسك بالتليفون • ويخبر زوجته فيسأل ويعجب هو بنفسه على أنظته • وكان ذلك يحدث في العادة ليلا •

والب الناس هذه البدعة • الى أن وقعت ، ذات يوم • حادثة غريبة أربكت المنزل ، كانت الساعة الثانية صباحا • وكانت الممرضة تحتل سرير الروحية • واستيقظت في اللحظة التي أمسك فيها العمدة بالتليفون من فوق • الكومودينو • • كان المريض يسأل ولكنه لم يكن كماداته يعجب على أسئلته • وسمعت الممرضة صوتا في التليفون فتناولت السماعة الاخرى ، رغم اعتراضات العمدة وسمعت نينا يميدا • ثم تلاشى الصوت • وحاول العمدة دون جدوى مواصلة حديثه • وحاولت الممرضة من جانبها إعادة العمدة الى صوابه • وأكدت له ان المسألة ليست سوى دعابة • وأن واحدة من المشتركات في شبكة التليفونات تلعب عليه لعبة فكاهية • ثم استعملت معه أسلوب التخويف وهددته بفضح اتصاله بالتلفونية مع

استيفاح هذا اللغز • ولكن في نهاية القصة يخبرنا « روبري بنتجه » بأنه « لا وجود للغز الأنسة دونو » وينصح القارئ ، « بالا يرى عبر مشاهد (القصة) المادحة حفيظة معالية والا يقوص بعقله حيث يستحيل الفوص لعدم وجود أي عمق » فيعطى القارئ معنى لما لا معنى له • ويلهم مالا مجال لهمه !

ويعتبر الكلمة ، في القصة التقليدية • رباط الثقة الذي يجمع بين الأديب والقارئ • ولكنها أصبحت محل ارتياح ادبا • الرواية الجديدة • انهم لا ينفون في امكانية تعبير الكلمة بعسرا موضوعيا عن الواقع وعن الحفظة • ادعون ان نظرة الانسان الذاتية قد شوهت لديه •

الواقع قبل ان تشوبه نظره اي انهم يحاولون الوصول الى ذلك بالكلية بعد ان حاولوا تجرؤا على ذاتي • ولذلك يصفهم بقسوة • واصحاب الواقعية الجديدة • وان واقعتهم تستغنى عن الانسان بعد ان اخرجته من حسابها فان روايه في نظره كالفيلم • يخفى منها الروائي كما تخفى الكاميرا من الفيلم •

وطريقهم الى ذلك الوصف • الوصف الذي لا يهمه ان يجمع التفاصيل مهما كثرت او زادت • الوصف الذي لا يجد بالضرورة معنى للاشياء او ترابطا بينها • والوصف عندهم ليس مجرد اطار تدور فيه احداث القصة انما هو غاية ووسيلة • واحداث قصة « لغز الأنسة دونو » تنوادر ونراكم • وكلمة اكتشاف القارئ ، الخط الرفيع الذي يرشده وسط زحام الاحداث وكلمة ظن انه أمسك به جيدا اظلت في النهاية • نهاية القصة • • يخلط كل شيء ويتداخل • • ويضيع في بحر فسيح •

تعاما لقرط الممرضة . وشحب وجه الممرضة
عندما شاهدته . ولم يستطع أحد أن يصل الى
اى تفسير لذلك . وادعت صوفى انها متعبة .
فاصطحبوها الى المنزل ونزلت . فيكتور ومنهما
فى اعماله الجنائرية .

اتجه الموكب الجائزى الى مقابر « نونروسالكه »
كانت الشمس قد اشرفت . والدلائل كلها تبشر
جوابديته زجاجة بييد اباركة من النوع الجيد .
وفى الصباح شرب كل بدوره جرعة . وكان أحد
أعضاء المجلس رجلا مرحا يشوشا . فاحد يروى
قصصا . مضحكة . ودعا المتدوقين لأصناف
الطعام الى تقديم معترحاتهم عن وجبة الغذاء التى
كان ينوى الاشراف على تنفيذها بنفسه فى الفندق
أثناء المراسيم الجنائرية . ونسى كل منهم موضوع
الاحتفال ونسوا رفات القديس الميت . فبدأت
أحدته من الكرتون تحت مقعد السيارة . فحجج

بأنه لا بأسه بحمل حفلة حضراء كانت مجلس
له لطريق دعوها الى الركوب . وصاعف
بأنه لا بأسه بحمل حفلة حضراء كانت مجلس
له لطريق دعوها الى الركوب . وصاعف
بأنه لا بأسه بحمل حفلة حضراء كانت مجلس
له لطريق دعوها الى الركوب . وصاعف

وظهر القصر بعد مسيرة نصف ميل . وكان
يشبه قصور البلاه وكانه طبق حلوى موضوع
فوق معرش مغطى بالرهور . وكانت هذه
الاستراحة عبر المتوقعة مرحلة الى أقصى حد .
ونزلوا الى فناء العصر وتركوا السيارة أمام
البوابة . كانت « الأنسة دونو » (وهو اسم
صاحبة القصر) فتاة يتيمة فقدت ثروتها . وكانت
تعمل موديل لدى أحد الفنانين المشهورين .
ونادت مربيته وطلبت منها احضار بعض المشروبات
الروحية المعتقة التى ترجع الى أيام جدها .

وجلس الجميع على كراسى من الخيزران حول
مائدة وضعت عليها بعض الكؤوس . وبعد أن
شربوا صحت العقول وطلب الحاضرون الى
الآنسة خلخ ثيابها . الأمر الذى فعلته عن طيب
خاطر . وهلل الفلاحون اعجابا بجمال القوام .

الموتى امام سكان القرية ، اذا لم يخبرها برقم
تليعون محدثته . وأصابه الذعر وأعترف انه
قد ادار اى رقم كما يفعل فى كل مرة ولم تقتنع
الممرضة . واستمر العمدة خلال الأشهر التالية
على اتصالاته التليفونية فى الخفاء وفى اوقات غير
اوقات الليل . وحاولت الممرضة الاتصال بأرقام
مختلفة ولكنها كانت تقع أحيانا على أناس شرفاء
أو لا تقع على أحد فى أغلب الاحيان . وأخيرا
جاءها أمر من مركز المنطقة بالكف عن أبحاثها
التي سببت ارتباكاً فى شبكة التليفونات .

وبعد مرور عام على هذا الحادث ، أخبر العمدة
سسمه أن زوجته « جيرمين » طلبت اليه أن ينقلها
من قبرها لتدفن فى مقبرة اجدادها على مسافة
عدة أميال من القرية . كانت صوفى (وهو صوفى)
هو اسم الممرضة) تتظاهر بالرصاص ولا تبسدى
نفورا من هذا الكلام الغريب . علم تعترض على هذه
الحركات حتى أخبرها « فيكتور » أن الرفات التى
سسمه من القبر ليس فى

الأصح ، فإن من يعتقد الناس أنها « جيرمين » لم تكن
أبدا زوجته . « جيرمين » الحقيقية .
التي ماتت قبل مائة عام .
التابعة لكنيسة هذه المنطقة .

وركنه « صوفى » يصطحبها الى المدام .
أحد الأركان المهمة التى زحفت عليها الاعتراساب
البرية كشف لها « فيكتور » عن نصب نصفه
مدفون كان يحمل بالفعل الاسم المضى . وعشا
حاولت « صوفى » الاعتراض . ثم لجأت الى اللطف
فى اقناع « فيكتور » بأنه لم توجد أبدا أية
علاقة بين أسرة « نونروسالكه » وأسرتها . ولكنه
رفض أن يتراجع قيد أنملة عن فكرته . ولم
يهدأ له بال حتى أقنع مجلس القرية بالموافقة
على طلبه .

وتم نقل الرفات فى ذات صباح من أيام شهر
مايو . وحضر المراسيم الكاهن والشمامس وثلاثة
من أعضاء مجلس القرية والعمدة و « صوفى »
وزائران كانا يقيمان فى الفندق . وبعد بحث
استمر عدة ساعات اكتشف الحفارون بقايا
عظام وصندوقا وجدوا فى داخله قرطا مشابها



اسم القميص إلى ... وصطروا بعد ذلك إلى
الاصبات أن كلمة تابين يبعث حدا كبيرا من
الغربة - فكان الكاهن الأكبر ينزل أن إيميليا
دي نونتروساك ، هي زوجة العمدة * بينما نسي
كل الحاضرين السبب الذي دفع بهم إلى الوجود
بجوار هذه المقبرة *

وشفى فيكتور ، نتيجة لهذه المغامرة ، ودعاما
العمدة من الاثنين لقضاء أسبوع في داره *
وفي حين كان الشبهان المعلن في
الشارع وصال شرك في عده امهارة الكنيسة
عند رعدون و نغسي * ولم يغضب من بقاى
في اسفحه بضعة ثم أخرى لاسفصاح سر
حادث سرقة القصر *

وعند وصولنا الى منزل العمدة فوجدنا مفاجأة
أليمة . فقد أصيبت الممرضة بداء الاتصال
بالموتى تليفوتيا * اذ اكتشفت رقم التليفون
المشتوم خلال اليوم الذي تقييناه * وكانت

ولمسوه بأيديهم على ما أظن . ولحسن الحظ ،
كانت المربية ترقب ما يحدث فصرقتهم في الحال
فوجدوا أنفسهم في السيارة ، حيث اكتشفوا
أنهم قد سرقوا * ووجدوا مقعد السيارة مرفوعا
وقد سرق من تحته صندوق الإحذية . ولحسن
الحظ فأت على العمدة ملاحظة ذلك * وكان العمدة
مفرطا في المرح وتيجج الكاهن في مهارة فائقة
أن يبعد انتباه العمدة ، بينما أعيد المقعد الى
وضعه الطبيعي * وانحصر الموضوع حول ما سرق
منهم من نقود * أين يقصدون للمشور على
السارق ؟ ومن يقصدون ؟ ان كرم مضيفتهم
أبعد عنها وعن القصر كله شكوك المسروقين *
وكانت «الآنسة دي نونتروساك» مستائة
استياء شديدا لهذا الحادث * ونصحتهم بالتوجه
الى مدينة «نونتروساك» لرفع شكواهم الى مركز
البوليس *

فدخلوا * وبقي مفعول الشراب الذي قدمته
اليهم الآنسة - قويا * فحافظوا على مرحهم
ووصلوا الى غايتهم وقد اسبوت عليهم *
وتشعث هنداهم * وقصدوا مركزا
رفعوا شكواهم مرحين * ثم اتوا الى داره
حيث حصلوا على ما يريدون * فدخلوا
مال ، نظرا لما يحتلون من مناصب عامة * وفي
هذه الأثناء ذهب أحد أعضاء المجلس يبحث عن
صندوق أحذية ووضع فيه بعض الفضلات -

واتجه الجميع الى الكاهن الأكبر الذي كان
ينتظر الموكب منذ الصباح * كان كاهن
نونتروساك شديد التمسك بالشكليات ، لايتهاون
فيها أبدا * وبينما كان يبدى دهشته لعدم مشاهدة
ورود أو تابوت * قدم له الجمع صندوقا من
الكروتون * واعتبر الكاهن هذا التصرف تصرفا
مشميا * وكادت مراسيم الدفن تقف بسبب هذا
التصرف * وطلب منهم الكاهن العجوز وضع
رفات إيميليا - جيمين - في تابوت * فلبأوا
الى تجار القرية * ووجدوا عنده ما يلزمهم * وتمت
عملية نقل الرفات في مؤخرة الكنيسة وجرت
الطقوس الدينية في داخل الكنيسة المجللة
بالسواد وعلى أنغام الأرغن الكبير * وكان أصدقاؤنا
بعد كل ما صادفهم من أحداث يجدون صعوبة
في تقدير جدية المراسيم الدينية * ففساموا

سافرت بالقطار . وكنت على بعد ٣ ساعات
سعر من « فيرلانج » الواقعة على مسافة كيلو
مترين من القصر . واخذت مكانى فى القطار
وشرعت أقرأ الجريدة عندما لاحظت سيدة فى
الديوان الملاصق لديوانى أخذت تخرج مرة بعد
أخرى الى الممر مطاهرة بأنها تريد استنشاق
الهواء فى الشباك . وكانت أحيانا تدير رأسها
صحوى فى لا مبالاة . بيد أن نظراتها الفاحصة
لم تغفل منى . ماذا تريد منى ؟ ولاحظت جارى
نصرفت السيدة . وأيدي فى مرج ملاحظة
ليست فى محلها . وأبلغته أنه مخطئ فى ظنه .
ن هناك ما يجعلنى لا أطمئن على نفسى . وفى
هذه اللحظة ، خرجت المرأة الى الممر . وواصلت
حديثى مع جارى فى صوت واضح ومهموم
فأنا اننى أحمل مجوهرات ثمينة كانت تملكها
أمة عجوز أرستقراطية .



وسحب الحطة . ورايت السيدة تنصت لعولى
مرايه فاحدثت تدر ملحوظ فى
رواصب حديثى واضمت أننى وقعت
أحد قصور المنطقة ، فقدت فيها
أمة إبنة سامة حية . وفلت
بلك امك بالحيط وأمضيت
صحبها . وأخذت 'رسم الحطط' . وكنت على
وشك التحدث اليها متعللا بأية حجة تافهة .
وأذا بالفطار ينوقف فى محطة « فيرلانج » ونزلت
بعد أن رفعت نظرى الى مديرة الدسائس التى
كانت تدخن وهى تنتظر الى السماء بطريقة لافته
للافتار .

كان النهار فى وقت الاصيل . وصلت الى
القصر والضوء لا يزال رائعا فى هذه الفترة من
السنة وتعمدت الا آخر صاحبة القصر يقدومى .
وقرعت الحرس عند البوابة الحديدية وانطمرت
وفتحت المربية التى لم تتعرف على « فاضطررت
أن أذكرها بريارتنا وقطبت حاجبها قائلة
ان الأنسة فى قصر مجاور . وتجرات وادعيت
أننى رأيته فى الشباك . وقالت العجوز : أه !
لا بد وأنها عادت بينما كنت فى المفضل . ودعتنى
الى الدخول . ثم أخبرت الأنسة دونو التى جاءت
لاستقبالى وعلى شفتيها أعذب ابتساماتها ، ودعتنى

تبادل الحديث مع يائنة آثار من معارفها ، توفيت
منه سنتين . وكان يتكرر فى حديثها مهم
المرأة التى عرفت .
قرطها أم الفوط الذى عثر عليه فى
العبدية قد استولى على هذا القصر
مكتبته . ولكنه احتفى منه بـ
والنهار « فيكتور » لرؤيته
الحال . وكان يعلم من تجربته
منع عشيقته من ممارسة نزوة
يسار حتى
ترى ، هل تعرفت الممرضة مثل عشيقها على
ميت يستطيع اخراجها من وظيفتها ؟ ترى ، هل
أعجبت بالعمة الآثار بالممرضة الى الحد الذى يدفعها
من وراء قبرها ، أن تمنى لها الشفاء ؟ لقد
أحببت « جيرمين » « فيكتور » حتى استطاعت أن
تحول « جيرمين » الى « إيلينا » فى أفكار زوجها ،
وبذلك أنقذته . ترى هل تتوفر « لصوفى » مثل
هذه الفرصة ؟

وبعد يومين أخبرت العمة بوعيتى فى توضيح
موضوع السرقة . وكان فى يتيى أن أعود الى
القصر ، إذ كان لدى من الأسباب ما يجعلنى أشك
فى الأنسة « دونو » . وكنت أريد أن أرى كل
شئ عن كتب ، وأن أطلب المعونة اذا لزم الامر .
واضلمت أننى لا أثق أبدا فى مركز بوليس
نوترووساك .

الى الجلوس أمام مدقاة البهو وقلت ان التزامات
عمل اصطرنتني الى العودة الى « نوتروساك »
وانني فكرت ان أزورها في انتظار موعد
القطار .

وقالت لي :

« وبالنسبة ، هل عندك أخبار من مركز
الوليس ؟ »
وقلت :

« نعم » لقد ألقي القبض على اللص « انه
يدعى ماسو إومارسو » حكم عليه أكثر من مرة
بتهمة السرقة .

لقد ضبط وهو ينأهب لدخول فندق
« السبريزيه » في نوتروساك » وقد أخفى
« كومة من الثياب البالية التي
أخذها »

واخترعت قصة كاملة ، بدأت الآتية دونو
تصبت إليها في دهشة ثم انابها المرح « وطمس
أخيرا بينما تعالت ضحكاتها ودارت »

« كيف : « إيميليا » أتريين ؟ »
« نعم ، أنتي غيرة »

عن اختفاء صندوق الأحذية « فانه من المعتاد ان
تؤول الى ملكية رفات جدتي الكبيرة »
« كتب كتب عديدين »

« كيف أعلم ؟ أنظنها تجهل استعمال التليفون ؟ »
« كيف ؟ »

« كتب كتابين عديدين »
نفسه كان على اتصال بها « وأنكم شاركنم في
مهزلة الدفن ؟ هيه ! انني مشمئزة منك « هالك
الستر والنقود وماكولاتكم » صحيح أنني في
حاجة إليها « فأنني مفلسة » ولكن يتناقى مع
طباعي أن أحصل على شيء من أناس منافقين
مثلكم .

واخرجت الستر وغيره من دولا ، ووضعت
كل شيء بيدي ودفعته الى الباب قائلة :
« أما العظام فأنني أحفظ بها » الى اللقاء
يا سيدي .

وواصلت طريقي ومعنى هذه اللفة « وحولتها
الى حزمة وضعتها في طرف العصا ورفعتهما
على كتفي « وبلغت نوتروساك مذهولا « وفي
مسامعي صليل أجراس تليفونية وأصوات
قادمة من العالم الآخر .



وبلغت المدق قبيل منتصف الليل « وطردت
على الشباك « وأضى الطابق العلوي « وأطل
صاحب الفندق من الشباك « وأخبرته أنني من
أصدقاء العمدة « ونزل ليفتح الباب « وجلست
على مقعد « كان يحرق في بارتياح « ولم أعرف
ما أقوله لا عن وصولي في ساعة متأخرة ولا عن
هندامي ولا عن هذه الحزمة المضحكة « وطلبت
منه سريرا « واصطحبني الى الطابق الاول « وفتح
أحدى الغرف الثلاثة « وقال لي :

« يبدو عليك التعب « مساء الخير .

وتمت في الحال « وفي الصباح تناولت
الغذاء شهيا « وبمساء كنت ألتهم الفطائر تذكرت
« من مفامرة غريبة « ومع
أوبصل الى توضيح مسألة القرط
« مفتاح هذا اللفظ وطريق
« »

وعدت الى المدائن « وتوجهت الى مكان مقبرة
« إيميليا » « دهشت عندما شاهدت على الارض
الرطبة باقة صغيرة من زهور برية يندر وجودها
في هذه المنطقة « وقد لاحظت وجودها في حديقة
العمدة وكانت صوفي شديدة التعلق بها «

« نسيها ، كأنها قطعت بالاحاس فقط » دخلت
لأراها عن كتب ولكنني استدرت على صوت «
وفورا لاحظت فتاة صغيرة ذاب ضغائر شقراء
وقد اختفت من الجانب الآخر من الجدار بعد
أن تسلقته وجريت وتعلقت بالجدار « ولكن لم
أر عبر الجدار سوى متسولة اخفت رأسها في
سكتها عندما شاهدتني .

وعقدت العزم على العثور على سيده القططار
مها كان الثمن « ودفعت حجابي في الفندق «
وتركت الستر قائلا انني سأرسل بعد أيام من

يأخذها وذهبت الى المحطة • واشترت تذكرة حتى للمحطة النهائية • وهي محطة شاتروز • وكان من المقرر وصول قطار الركاب بعد ثلاثة ارباع ساعة • فلدى اذن متسع من الوقت لأرتوى في البوفيه •



وعلمت فيما بعد ان سيدة القطار تدعى مدام « فيرانت » • فقد توقفت في المحطة النهائية • وأخذت حقيبتها ونادت شيلا • ومشت خلفه حتى سلم المحطة حيث كانت تنتظر منذ الصباح سيارة أجرة • كان السائق نائبا ضربته مدام « فيرانت » بيدها على كتفه • فاستيقظ السائق وعهم معتذرا • وقامت السيارة واتجهت عبر شارع « لباس » في اتجاه المدينة • ومديره « شاتروز » ترتفع على ضفاف نهر « فلان » • وهي من مدن القرون الوسطى • احتجبت عنها الحياة فلا صناعة فيها ولا تجارة • اشتهرت في الماضي بحلوياتها اللذيذة وحاناتها المشهورة على ضفاف النهر • كانت أسواقها أكثر السواق المنطقة مرحا • وكانت تجذب شيا • • • • • خمسة عشر يوما • أما • • • • • هذه احياء الجميلة أو لم يعد لها • • • • • حتى جرت مجرى الامت • • • • • ميثوس منه •

وفي نهاية شارع « لباس » تقع بوابة محصنة تعتبر مدخل المدينة • واجتازت سيارة الاجرة البوابة وتوقفت على مسافة خمسين مترا حيث تزاحمت عربات يد • وترك السائق السيارة في محاولة منه لضيق طريق لنفسه واقتناع المستولة عن هذه الفوضى • وهي بانة رفضت نقل عربتها ما لم تضمن لها الشرطة حقوقها • وامسك السائق بالسيدة من كتفها ودفعها الى الرصيف وتولى أحد المتسكمين مهمة ازالة العربة من الطريق • أما مدام « فيرانت » فقد أحلت تراقب كل ذلك من مكانها وفجأة خرجت من السيارة واتجهت نحو الشاب المتسكك وكلمته في أذنه • واضطرب الشاب وأشار الى رجل يرتدى قبعة كان يقف بين المتفسرين وكانت نظاره مركزة على السائق الذي التحم مع البائعة • ووضعت مدام « فيرانت » في يد الشاب عملة

فضية • وأخذت مكانها في السيارة دون أن يلحظها أحد •

ثم عبرت السيارة المدينة وخرجت منها متجهة الى « فيرانت » وبعد ٣ كيلو مترات توقفت السيارة أمام متزل كان يبدو مهجورا ونزلت مدام « فيرانت » • ودخلت الى المنزل الذي كان بابها مواربا • وبقيت في الداخل ربع ساعة • وسمع السائق أثناء ذلك تنهدات مكتومة • وخرجت مدام « فيرانت » ومعها لفة • وأمرت السائق بالعودة الى « شاتروز » •

ونومنا في شارع « أنسين » أمام المنزل رقم ٦ • وأعطت مدام « فيرانت » السائق حسنة وعادب الى منزلها • كان الليل قد أقبل • واتجه السائق الى حانة « الثروا هالبارد » ودخل فيها •

كانت القاعة مملوءة بالدخان • وكان يجلس حول المائدة حوالي ١٢ شخصا بين لاعب ورق • • • • • اسم الرجل ذو القبة الذي نهض وتحدث مع • • • • •

أدبته ذور يالنيون •

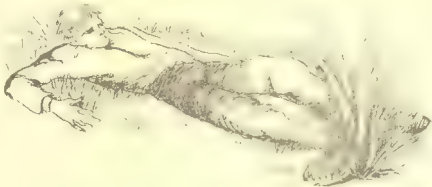
أنت « مرجيت » ؟ أنا « جيرمين » ؟

— الى ماذا توصلنا ؟
— كل شيء على ما يرام • يا عزيزتي • • • • • يبقى سوى بعض الإجراءات الشكلية • • • • • هل « بولين » موجودة بالقرب منك •
— تحدثي اليها •

وتلا ذلك حديث بين « بولين » و « جيرمين » حول الرجل ذو القبة والسائق • كان المطلوب القضاء على أحدهما تفاديا للفضيحة أو التشهير •



و « بولين » هي أخت الأتسة « دونو » التوام انها لا تعيش في القصر • ولكنها تزوره مرة في الأسبوع لترتيب كشوف حسابات أختها • ونهدة الدائنين الذين يطاردون أختها حتى منزلها • فتقول لهم « عودوا يوم الخميس القادم سوف أجد حلا مع أختي » •



على اتصال بوكالة عقارية في « فيرانج » تستغل
أموالها في المناطق المحيطة بها . وأني علمت أن
مدام « فيرانت » تمتلك فندقاً وأرغب في الاتصال

بمدير الحانة :

« إذا كان الأمر كذلك ففي وسمي أن أعرفك
بعض من معارفي القدامى »

« نعم ، بالطبع » . فهذه التوصية سوف
تكون مفيدة أمام السيدة . وقال الرجل أنه
سوف يجمع اشتراب . وأنه
سيصطحبني إلى السيدة « فيرانت » . ولكنه
أضاف فلننتظر حتى الساعة التاسعة والنصف ،
لأنه لا يستطيع أيدا قبل هذا الميعاد . ومن
جهة أخرى هناك بعض الاعمال أريد إنجازها
قبل الخروج . وأبحث :

« كنت سأعرض عليك ذلك . ففى نيتي أن
أنتظر حتى العاشرة » .

كانت الساعة السابعة والنصف . وجلست في
أحد أركان الحانة . ووجت الأستاذ « ليجوانر »
(مدير الحانة) أن يخبرني عند خروجه . ونصت
في الحال . واستيقظت بعد ساعتين وقد عائد
إلى شاطئ . وركبتا العربة . كنا على مسافة
بضع دقائق من شارع « أنسيين » واستغللت من
هذه الفترة لسؤال « ليجوانر » عن مدام « فيرانت »
بحار .

كنت أجهل وجود « بوليس » . كما كنت أجهل
بواطؤها مع الآسة « فيرانت » . ولم أجد ليلة
وصولي إلى « شاتروز » فندقاً أفضى فيه الليل .
مدخلت حانة « التروا هاليبارد » للاستعلام .
وطليت كأساً . وظهر السائق في هذه اللحظة
وأثار حديثه مع الرجل ذي القبعة شكى بعض
فاقتربت من الرجلين . وتعرف عليهما .
ودعوتهما للشرب معي . وبعد أن التقيت بهما
سألتني عن حال « فيرانت » . فقلت
القليل عن العملية التي اشتراكا فيها . وبكسب
أخبراني باسم مدام « فيرانت » . فلا بد أنها
سيدة القطار . كما أخبراني أنها تقيم في
« شاتروز » . وحدثاني عن علاقتها بالأنستين .
هكذا كانا يسيان الأختين « دونو » .

لم أقم في هذه الليلة . وطلعت بالمدينة . حتى
اكتشفت المنزل رقم ٦ في شارع « أنسيان » .
وفررت زيارة المنزل في العاشرة صباحاً . وريثما
يأتي الصباح انجهت إلى شاطئ النهر وتمددت
على العشب . ووجدت بالعجر بينما بدأت أغفو .
وعندما استيقظت أحسست بألم شديد في جنتي
وقمت ببعض التمارين الرياضية على الشاطئ .
وعدت إلى « التروا هاليبارد » لأشرب القهوة .
وعندما أبصر بي مدير الحانة نظر إلى في أوتياب
وسألني إن كنت من البوليس . كان واضحاً
أن السائق والرجل ذا القبعة قد قالوا الكثير بعد
اتصرافي . وأجبته مؤكداً بالنفي . وأخبرته أنني

وقال أنها امرأة فاضلة من جميع النواحي .

وهكذا وجدت نفسى أقوم فى «شارروز» بدور رجل البوليس . وفى هذه الأثناء ، قرر صديفى « براندون » أن يلحق بى ليمسأوننى . كما أن جو المقابر الذى كان يعيش فيه وهو فى صحبة صوفى ، صايقه أشد الضيق . فأخذ مثل العطار ووصل الى « فيرلانج » بعد أيام من مفادرتى أنا لها . ووصل الى القصر من الطريق الصغير وفى صحبته رجل يدعى « سيرينيه » . أخذ يروى عليه حكايات لا علاقة محددة لها بموضوعنا . وتركه « سيرينيه » أمام بوابة القصر .

وهنا ، لاحظت ما يلى . بينما كان « براندون » ينتظر من يفتح له الباب ، كنت أقف أنا أمام باب « جيرمين » . حدث ذلك فى أوقات مختلفة وعلى بعد يومين أو ثلاثة وفى أماكن

لغز الآسنة دونو ، ولكن « براندون » يعرف أقل مما نعرفه . ولكن كان هذا اللغز يشغل بالنا معاً ، وإحدى رجليه رغم الظروف ورغمما عن نفسه نمريرا .

وهكذا فنشأ أو تطهر من جديد ما يمكن تسميته بترابط ظروف الزمان والمكان ، بفضل اهتمام أفراد متباعين جدا ولكن تحركهم نفس الانفعالات الجياشة . وكأنه فيض مائه روحية نحمل فى أطوارها امكانية خلق احدى المخترعات العجيبة . ولكن ليست هذه القوى سوى وهم . وإن أحدث مظاهر الحداثة كلها أو اتخذت اذا ما لزمته الضرورة مظاهر غير معروفة . فتسوحى بين المكينات بعلاقات غامضة محيرة ، فتتحدد أشكال ما يتعذر تحديده عادة ولكن دون أن تشارك بشيء فى وجود اللغز الاوحد وهو لغز الواقع . كذلك نجتهد فى حيرتنا أن نشييد للمستقبل السعادة المثالية . فنشعر أننا إمسكنا بها بما نبذل من جهد وسهر . وكان هذه السعادة لن تفلت الا سهوا منا . فنحاول أن نتعاضد أى بأدرة احمال . فنظل على أهية الاستعداد وربما وجد

على بعد اميال ، بعض الحالمين الذين يقومون بعمل العمل . فتنشأ رباط الظروف المشهور يملأنا باعصاع عميق أنا على وشك الوصول . بيد أننا نجد أنفسنا بعد مائة عام فى نفس القرفة وأيدينا خاوية لأننا نسينا فتح الباب والنزول الى الشارع فى الوقت المناسب . فربما كان الخط السعيد هناك ، فى انتظارنا .

لهذا السبب . فان لغز الآسنة دونو ، لا وجود له . كما أنه لا وجود لأى لغز سوى لغز العطلة الاسامية . ولم يجد « براندون » فى القصر غير « مارجريت دونو » جالسة أمام حسائها . ولم أجد أنا فى المنزل رقم ٦ بشارع « انسين » سوى « جيرمين فيرانت » فى حمامها . ولما تعادلت مع « براندون » أخبرته بخيبة أملنا . وقلت له أنا كما حكمتين عندما لم نر عبر المشاهد التابعة لنا رفضنا أن نفوض بعقولنا

نفس فى الموضوع والأمر الذى بنفسى . فبراندون ، يعرف أقل مما نعرفه . ولكن كان هذا اللغز يشغل بالنا معاً ، وإحدى رجليه رغم الظروف ورغمما عن نفسه نمريرا .





مكتبة المجلة

نظرية الدراما من ارسطو الى الآن

لقد ألفه

مؤلفه الاجلو المرحه -

القاهرة - نوفمبر ١٩٦٨

يقدم : د. ابراهيم حماده

والدراسات الاولى التي عالجت « ظاهرة المسرح » ،
كاتب عامة شاملة ، لا تغفل كثيرا بين تاريخ المسرح
او الدراما ، او بين النظرية والخصائص العامة لأحد كتاب
المسرح ، او بين الاساليب الدرامية واجناسها ، او بين
النسب والكتابة الدرامية . المسرح - حقيقة - وحدة
متكاملة . يمكن ان يكون متعدد
الاشكال في الجدل المسرحي ، وتزايد التخصص فيها ،
والاجزاء فصلا شكليا ، وان أصبح
الدراما - المسرح - اوسع ، وعلى هذا ،
« جادة » ، تتصل بكل فرع من فروع
علم المسرح على غلطة ، ولها مراحمها ومخصصوها .

ومع ان العنوان الرسمى لكتاب الدكتور رشاد رشدي يشير
صراحة الى انه بحث « تخصص ومقصود على مناقشة النظرية
الدرامية وتطورها خلال قرون طويلة » ، فان محتوى الكتاب
نفسه لا يعترف بالفصل النظري بين وجوه الدراما الفنية
المختلفة . فمثلا ، الفصل المكون ب « الدراما الرومانسية » ،
كان من المفروض ان يخصص لعنوان الكتاب العام ونسب
نفسه اليه عن طريق مناقشة مقيدة كرومويل كاتجيل نظري
للمرومانسيين بدلا من الكلام على تاريخ الدراما الرومانسية .
ومما يؤكد هذا الخلط قائمة المراجع المحددة جدا ، والتي
استند عليها المؤلف في استخراج بحثه . فالرجع الاول
(Brockett) عبارة عن مدخل الى كل المجالات المسرحية التي
لا بد وان يلم بها طلبة المدارس العاليية بافريقيا ، والثاني
دراسة تاريخية قديمة للنظور عن التأليف المسرحي (Lawson)
والثالث مرجع عام في تاريخ الدراما والمسرح (Nicoll) ، والرابع
في نقد عدد محدود جدا من الدراماتيين المحدثين (Krotch)
والخامس خاص بلبن تسكوف المسرحي (Magarshack)
والرجع الاخير بمصالح مسرح الميت (Esslin)
هذا بالإضافة الى (نصوص) كتابي في الشعر لارسطو
وهوراسي . اما الكتب الاساسية الخاصة بالنظرية الدرامية
مثل B.H. Clark's European Theoret of the Drama

ان دراسة علم ما دراسة عامة شاملة لكل مناحيه
النظرية والتطبيقية والتاريخية في مجلد واحد ، عادة مايجيء
كضرورة لازمة تعريضا مرحلة مبكرة لاكتشاف هذا العلم .
واذا ماغدت الاكتشاف فيه ، وساعدت طبيعته على التوسع ،
فقد يصبح من الضروري ان تستغل بعض اجزاء رئيسية من
هذا العلم ، لتقويمها بمحاور اهتمام وتخصص الباحثين ،
وان ظلت تلك الاجزاء او التفرعات الفرعية تعيش داخل
الاطار الموحد العام الذي تنظمها ، وتكسيبها سماته
الاساسية التي يعلفهاها تنسب الى هذا العلم . فمن
علم النفس مثلا ، يخرج فرع كثرة اربط كل منها
مظاهرة ما في حياة الانسان ثم اشتقت من المروع
شعرات اخرى طالب كل منها بالتخصص والدراسة المتعمقة

فلم يحاول المؤلف أن يكلف نفسه عباء البحث فيها .
ولمّا كان عرض الكتاب ونقده ، يحسن بنا أن نصنف
فصوله تبعاً لامتدادها إلى فروع المجال الدرامي بقى النظر
عن ترتيبها التاريخي في الكتاب .

١ - موضوعات تنهى الى النظرية الترامية :

(٢) أرسطو : في المصطلحات السبعين الأولى من الكتاب ، جاهد المؤلف في أن يعرف بالفصول الرئيسية كتاب « فن الشعر » لأرسطو . ولم يشأ أن يتورط في مناقشة مفهوم التراجيديا وما يتصل بها من موضوعات تتعلق بالضرورة إلى الدخول في ساحات فلسفية : كدراسة الحكاكة عند الأهلون مفادنا بها عند أرسطو ، أو خصائص البطل التراجيدي ، أو مدى علاقه بالاخلاق ، أو وظيفة التراجيديا وما تثيره من عواطف متناقضة ، أو نحو ذلك الموضوعات الصعبة الشائكة التي أثارها ويشهرها دائما كتاب « فن الشعر » . ولهذا جاء عرضه لهذا الكتاب أشبه بترجمة حرفية لأهم فصوله . حتى لينسب المؤلف نفسه في بعض الأحيان فينسب إلى نفسه أقوال أرسطو مثل قوله « أن أكتب حديثا - أو تأملانا - لوجدنا أنه في الواقع ينسب إلى هذا الحر الأياشي » ص ٧ . أو قوله : « لماذا ينسب بالصدق الكامل ؟ أن ما أصبح بهذا هو أن يكون للحدث بداية ووسط ونهاية » ص ١٠ . وسرور ص ١٠

ولقد حاول المؤلف أن يتقدم على
أرسطو، فحضر استشهاده وليس
كسب الدمية وعقل. عن ابن الهيثم
الالتزام بالنصوص الأرسطية وطرق برهانها، وعلى هذا
الفصل خال من القضايا الإيجابية الخاصة، الذي يمكن
أن يسميته النقد ويناقش معانيه العربية

ومن الملاحظ ، أن المؤلف لم يحاول التعرف على المصطلحات العربية التي اشتهاها ترجمو أرسطو وشراحه ، ومارس فهمها والتعود عليها قراء العربية ، بل اتسق مصطلحاته الخاصة التي يمكن أن تفسل المعنى المقصود . فمثلا لو اطلع على ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي والترجمة الأخرى التي نشرها الدكتور شكرى عياد لكتاب « فن الشعر » لاستعمل كلمة « التطهير » Catharsis بدلا من « فن التفاتة والصحة » . والالفاظ percepts بدلا من « الثورة » . والتعرف anagnorisis بدلا من « الاستكشاف » . وهكذا .

وفي هذا الفصل بعض عبارات مهمة تحتاج الى تفسير ونوع من التحليل والتأمل . وعبارات أخرى شائعة السماع نلزمها حفاضة جديدة مثل : « اموا انواع الأحداث هو الحدث الحادى الذى تحتاج حوافله . . » ص ٦٧ .
وثل يكرر كلمة « الحدث » في نفس الصفحة خمس عشرة مرة .

(ب) هوراسي : عندما انتقل المؤلف الى كتاب « في الشعر » لهوراسي ، لم يستخلص منه الاصول الدرامية التي اشار اليها المؤلف الروماني - ولكنه اكتفى بترجيحه حرفية لبضع فترات دون تطبيق لتفسيره يمكن ان يبلور راي هوراسي فيما يجب ان تكون عليه الدراما ، وعلى هذا ، توسيع آراؤه في القصة ، ورسم الشخصيات ، والاسلوب ، حتى ملاحظته المشهورة على ضرورة احتواء المسرحية على خمسة فصول ، ولا يزيد عند الجئلتين بل ثلاثة ليشهد الواحد ، ولا تستعمل *Melodrama ex machina* في النهاية ، جعلها المؤلف ، واكتفى بالإشارة الى واقعية الكورس ، والى اللائق وغير اللائق في الدراما ، ولا شيء أبعد من ذلك .

(ج) الكلاسيكية الجديدة : ناقش المؤلف في بعض صفحات الأسس الكلاسيكية وعلاقتها بشراخ أرسطو الإطالين . ولقد شُكِّب محاولات الناموسية ، في أن يجد عبارات عطفية يمكن أن تصف هذا الفصل وما تلاه من فصول . هل المادة العطفية التي وقعها المؤلف في كتابه استنساخ ؟ أم تأثر ؟ أم اقتباس ؟ أم ترجمة يتصرف ؟ أم سوء استغلال ؟ الواقع أنه لا يهرب عن استخدام رموز نجدهم إلى تشفير عما تعنيها في صراحة . إن محدود المؤلف في هذا الفصل والفصول الباقية - ينحصر في القيام بعملية ترجمة فقرات كاملة لأحد مراجعته السابقين ، كتاب الدكتور أوسكار بروكت استأذ النظرية الخاصة بحماضه آنذا ما بأمركا .

The Theatre, an Introduction

الفرقة التي سكن مراجعتها ومناقشتها الحسابات قد
أعطتها مؤلفا ونحيا بعضها ببعض بأدوات المظف العربية
تسها إلى نفسه

يقول الدكتور رشاد : « أما الانفصال الدرامية
المعترف بها ، فقد اقتضت على التراجيدين والكوميديين
على أن تكون كل منهما شكلا قائما بذاته لا يسمح بالخلط
بين الإثنين وعلى أن تكون لكل منهما القواعد والقوانين
الخاصة بها . ففي التراجيدين كان يستحسن أن تكون الأبطال
من الحكام والبلاء .. كذلك كانت الموضوعات متسام
أمور الدولة تسقط الحكام وما شابه ذلك . أما الهبات
فحبب أن تكون دائما غير سميكة ، والأسلوب يجب أن يكون
شاعريا نيليا متعاليا .. أما في الكوميديا فقد كانت
الشخصيات من الطبقة الوسطى أو الدنيا ، والموضوعات
تعالج أمورا متفرقة أو خاصة والتهنئات دائما سميكة ،
وأسلوبها يتميز باستعمال اللغة المألوفة .. لغة كل يوم .
وهذا التمييز الحاد بين التراجيدين والكوميديين كان يبنى
بطبيعة الحال أن كلا منهما لا يجوز أن تتعدى الحدود ،
فلا يمكن أن يكتب تراجيدين عن أناس عاقلين أو كتبت
كوميديا عن البلاء .. إلخ » ص ٨٩ . وهو موجود منه

« كان الألب فيسبيل النجاة والحركة الإنسانية التي صاحبها مرتبط بالدين .. ومن هنا وجد أصحاب الحركة لانسب - نقل دفاع عن الدراما الجديدة أنها يجب أن تكون مفيدة ، لأن هدفها أن تعلمنا دروساً في الأخلاق . وكان هذا هو غبط الدفاع الذي انعقد بمطعم القناد ما بين ١٥٠٠ و ١٨٠٠ .. فقد كانت وظيفة الدراما في نظره أن تعلم أولاً ثم تمنح ثانياً الخ » من ٩٠ وعده ترجمة حربية لبروكس في ٢٢٢

ومن هذا الموضع ، بدلا من أن يقتصر بحثنا على التحليل والتفقد ، فلنأخذ سنستطرد أسفين إلى إيراد عينات موضوعات جدا من التنبهات التي عاينت نفسها إلى اللغة العربية .

(٥) الدراما الرومانسية : تعرض هذا الفصل لبعض أسباب ظهور الحركة الرومانسية وأهم كتاباتها في أوروبا . ولأن الدكتور بروكس لم يتعرض للأصناف الرومانسية مجازاة لظيحه كتابه شبه الموسوعي ، فقد اضطر الدكتور رشاد إلى محاكاة مع أن طبيعة (دراسه) الشخصيات لعدم عليه مناقشة المذهب الرومانسي وقصائده . ولن ينفر له - وهو يكتب بحثا طويلا عن تلك - وطور النظرية الدرامية - الفصل مناقشة - للرومانسيين وهو مقدمة كرومبول ٢٠٠٠ لا سواضع بعض الشيء ، ويستمر التي تحت يفتنا ؟؟ أن قرأة واحدة للكتاب المرحوم الدكتور محمد مندور عن الكلاسيكية وكتاب المرحوم الدكتور فليبي هلال عن الرومانسية ، كان يمكن أن تمنح كثيرا من الاضطراب والإنهائات العديدة التي أزدحم بها هذا الفصل .

يورد رشاد رشدي نقلا عن بروكس في ٢٢٢ عازجه :

« الأولى التي أدت إلى ظهور الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر كانت كلها واضحة في القرن الثامن عشر فقد بدأ الناس يدب بالسلعة لقوة العمل وحده على إدراك أهداف الإنسان العليا .. وقد قامت الكلاسيكية على اعتقاد أن الإنسان يستطيع أن يكتشف عن طريق التحليل الرشيد مقاييس يقيس بها كل الأشياء في الحياة ... الخ ... الخ في ١١٩

ومن أراد أن يستزيد من محاسن القارئة ، فليقرأ صفحات ٢٢٢ إلى ٢٢٨ للدكتور بروكس ومبتلائها من في ١٢٠ إلى ١٢٨ في النجمة العربية .

(٥) الوافعية : في ثلاث ورفات ونصف درس مؤلفنا أسباب ظهور المدرسة الوافعية وأفضل قصائدها وأسسها الفلسفية . وعندما حاول أن يتمثل بكتابات خاصة بها ذكر لوريه بلزاق (الروائي) مع أن موسوع الكتاب يخص (النظرية الدرامية) في الفصل الأول ، ولأنه لم يتعرض للمذهب الطبيعي وموقفه من الحياة والأدب فقد أقحم أميل زولا على هذا الفصل ونافس مسرحيته (تيرزكان) .

وكما هي الصادة بكتفي هنا بأيراد مثالين فقط لمعلمات (الانقياس المتطرف) الذي قام به مؤلفنا العربي . والمثال الأول - ولكنه ليس الوحيد - من الدكتور بروكس اما الثاني فهو من كتاب

Theory and Technique of Playwriting, Lawson

ومايقوله بروكس في ٢٦١

يقوله الدكتور رشاد لغة عربية واضحة لا ينقصها الا علامات الوقت

« ومن الدوايل التي ساعدت على انتعاش هذا الفكر الجديد كتابات أوجست كوفت ١٧٩٨ - ١٨٥٧ من سلسلة الحدود التي يطلق عليها اسم (الوهمية) به اس طرب ما بين ١٨٣٠ - ١٨٥٤ كان كوفت أن علم الاجتماع هو أعلى أنواع المعرفة إذ أن كل أن يسفر في خدمة المجتمع والسبيل لا لا يرى الصلات بين الأحداث إلى تحدث من المجتمع كملائات سبب ونتيجة . الخ في ١٢٨ .

وعندما يقول جون هواردلوسون « مسرحية (تيرزكان) سله مؤلفنا العربي نقلا حرفيا .

« . . . وهي على وجه التحليل :

١ - الوعي بالمقام المدالة الاجتماعية .

٢ - استعمال اليك الفقرة وتقدمها كما هي .

٣ - استخدام الناقص الحاد بين مساطر تصور دونه ممبشة الناس ممبشة تقليدية وماطر حدة في ألف الجسلي .

٤ - ظهور اثر الأفكار العلمية السائرة .

٥ - التركيز على الجس كالمبادئ الموضوعي الوحيد للغير من المشاعر .

٦ - التركيز على الماطعة المصميا به في الإرادة الواعية . الخ في ١٤٢

والملاحظة الجديرة بالاعتبار هنا هي أن مؤلفنا العربي قد وضع السيرة رقم خمسة مكان السيرة رقم ستة ، وهذا من باب التحدث والتفخيم .

و - الثورة ضد الواقعة : تحت هذا العنوان هاجم الدكتور بروك - ويمكن ان يعول في كثير من الاطهرسات والدكتور رشاد ايضا - اهم الثورات الادبية التي حدثت كرد فعل ضد المذهب الواقعي . وتمثل هذه الثورة - عند المؤلفين الامريكي والعربي - في الرمزية والعبيرية والسرچ الماحي . ومع ان المعالجة كانت من العروض ان علمت - نظرا لاختلاف طبيعة كتابتهما وكذلك لغة كل منهما ، الا ان المصموم يصادف بطلايق عند التماسين حلو التعلل بالنقل ، رغم وجود البعد الثقافي والزمني بين المؤلفين . وتكفي هنا ايراد مثال واحد لكل حركة تورية من تلك الحركات الثلاث ، دلي على التشابه الالاف بين افكار مؤلفهم الامريكي ومؤلفها العربي ، حتى يمكن ان تعتبر كتابات الدكتور رشاد نماذج مثالية فيما يجب ان تكون عليه حرفة الترجمة . بقول الدكتور بروك في مجال حديثه عن الرمزية : ص ٢٨٧ .

ويقول الدكتور رشاد :

أما الزمرية وتسمى أحد
أو الإطارية .. عند مسطور
من القرن التاسع عشر وأصبحت تد
وتسمى الزمرية ما بالحقبة لا بعد.
الحضارة اليونانية التي تفكرها
لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل .. على العكس
التي من ١٦٥

أما المثال الثاني فهو من العميرة ، وما يقوله المؤلف
الإيراني في كتابه المشار إليه ص ١٦٦
يقوله مؤلفا المزمع :

والله من أهم الثغور حد الواقعة في هذا
التي كانت كحركة في حوالي سنة ١٩١٠ في
إثباتها . وقد طي أمر اسيرة في الأول من محبوبة من
إرساميين يحدون حد في (فجوة) و (جذوة) ١٠
ولكن سرعان ما انتقل الاسم إلى ألوان أخرى من التي
وكان أول قصير تحدث في الدراما مسرحية (الان) للكاتب
إبراهيم بكثير . الله ٢ من ١٧٨ .

وما دعه بروکت من صرح برشم ص ۳۱۱ شرحه
الدکور رشده هکدا :

٥ وكان بريخت يعلق على مسرحه اسم المسرح للمحمي
لكن يبدو من المسرح الدرامي الذي كان ثارا عليه - فقد
كان يرى أن المسرح الدرامي قد استبعد أغراضه إذ أن
المسرح فيه لا يأخذ دورا إيجابيا - الم ص ١٩٢ -

ولكن شاء ان يطلق مزيدا من الاسهابات ان يقرأ في كتاب الدكتور رشاد الصنعان من ١٩٢ الى ٢٠٨ وفي كتاب بروكت من ص ٢١١ الى ٢١٤ .

(٢) مسرح العبث : ولان مسرح اللامعقول يمكن
في رأى الدكتور رشاد - أن يكون خاتمة المطاف في حديثه
عن النظرية النراجية ، فإن لم يفتق - لوجه الله - كتاب
الدكتور بروكت ، فليقتل نفسه ففراق طويلة حتى
يسير جازا ، الذين باب (مؤلفنا) العربي كان معه -
مراجعة فصول بروكتا عن الأصل الأركي لولا أنه نسي عامدا
أو غير عامدا أن يذكر على خلاف كتابه « ترجمة ديفيد عن
الإنجليزية » ، أن مبادئة الدكتور بروكت مسرح اللامعقول
لا تسلم من مؤاخنة النقد ، غير أن الدكتور رشاد لم
يحاول امتحانها ، بل نقلها نقلًا حرفيًا . حتى عندما تمثل
بروكت بمسرحية (الكراسي) لأونيسكو وحاول تحليل
سألتها الفني ، لم يرحم الدكتور رشاد نفسه بالمثل ، سيما
مروحه ليس في اللغة الإنجليزية

قوله: بل في العروة صا وكفى بها نصا واحدا .
في ما قاله بروكس ص ٢٤٠

ما .. ولكن في الخمسينيات من هذا القرن ظهرت حركة جديدة يتساءل أصحابها إذا كان الوجود حقاً معنى موضوعي يمكن إدراكه وقد سميت هذه الحركة في البداية بـ"صرح اليت أو الالامقوول أو صرح اللا معنى ..

٢ - موضوعات نلجى الى تاريخ الدراما :
(أ) عصر النهضة : أن الصفحات القليلة جدا والمختصة لمناقشة عصر النهضة « تنسب بأكملها الى تاريخ الدراما ولا تمت الى مجال النظرية الدرامية .
فقد تحدث (المؤلف) بإيجاز شديد عن ازدهار الكوميديا في إيطاليا وبخاصة الكوميديا ديلاشي ، وعن بدء اهتمام إنجلترا بالتراث الكلاسي في القرن السادس عشر ، مع تعريف « بكتوف فلوست » لكريستوفر مارلو ، ثم عن المسرحية الإسبانية وعمديها دي فيجا وكالديرون . وهكذا أسقط المؤلف أهم فترة انطلاق في تاريخ النظرية الدرامية الحديثة ، أن نشر كتاب « الشعر » لآرسطو في اللاتينية

يقول لوسون في كتابه السابق الإشارة إليه ص ٥٢
وقول (مؤلفنا) المصري :

« وقد اسجد مدرسة المسرحية المصنوعة باندا يحتل
مكانة في تاريخ المسرح وهو (فرانسيسك سارس) الذي كان
الامد الاول في باريس ما بين ١٨٦٠ الى ١٨٩٩ - وقد كانت
آراؤه مثل المسرحيات التي يتقدمها تقليدية وضحلة ، ولكنه
ساهم مبدئيا هام في البناء المسرحي كان السبب في شهرته
.. الخ « ص ١٤٥

ويقول بروكت ص ٢٧١ ما يترجمه الدكتور رشاد

« انجلترا : وكما قلنا انتشرت الروح الواقعية في
البلاد الأوروبية المتحضرة . ففي انجلترا مثلا ظهرت أعمال
كتاب مهم : (بينبرو) (١٨٥٥ - ١٩٢٤) و (جونز)
(١٨٥٩ - ١٩٢٩) وجورج برناردشو (١٨٥٦ - ١٩٥٠) .
.. الخ ص ١٦٠

ان اشق النقد واضره في الحقل الدرامي هو مناقشة
النظرية . بل ان النظرية هي دائما مفصل كل العلوم
والفنون ، ولكن عطيتي النقدية التي فطمت بها في كتاب
« النظرية الدرامية » كانت سهلة للغاية ، لا لغروسية
في العلم ، ولكن لانها لم تكلفني غير بعض الأسف بالإضافة
الى انكسار على بعض فقرات في كتابين امريكيين ، لم
قرأهما نفسي بالعربية مرة أخرى في كتاب الأستاذ الدكتور
رشاد رشدي . ان الكتب العربية لا تزال بالتاكيد خالية
من كتاب يقول « نظرية الدرامية من ارسطو الى الآن ».

اشبه بقاعدة ثابتة ، اما عناصر تكوين المسرحية - من
ناحية الشكل والمضمون - فانها قابلة للتغير من مسرحية
لاخرى للكاتب الواحد . وقد ينتج الكاتب في بلورة افكاره
في نظرية ولكنه قد يفشل في تطبيقها عند خلق قطعة درامية
للمسرح . وعلى هذا يجب الا نقول بان للكاتب نظريتين :
واحدة في شكل مقالة نقدية ، واخرى في شكل مسرحية ،
او - ان صح التعبير - له نظريتان لآخرى بعدد مسرحياته
ومن ثم نطص الى القول بان الدكتور رشاد كان ممسكا
جدا في اعتبار المؤسسات الثابتة في « المسرحية المصنوعة »
وفي اعتبار « البناء الدرامي التشيعفوني » ضربا من
النظرية الدرامية والا كان عند النظريات الدرامية كمعد
الكتاب المسرحيين . في حين ان النظريات الحقيقية قليلة
جدا ولا توجد الا كل عشرات من السنين . وليس من
المعقول ان تصور ان لسوفوكليس نظرية درامية ولشكسبير
ايضا وموليير واوتيل وايي خليل القبانى وضمان عاشور
وانور فزمان والفريد فرج وايي السعود الابيارى والاف
غيرهم .

وكما اورنا امثلة قليلة من (الالبياسات المتدعة)
التي ضمنها الدكتور رشاد كتابه نود ان نذكر لك
السلسلة التي لا تنتهي يذكر القباينتين اثنتين اعطانا
من لوسون والثانية من بروكت .

تزايد حاجتنا في الظروف الراهنة الى التعرف على
الاصداء الفنية التي تجتهد البلدان الاخرى عندما عانت
من وبيلات الحرب وتعرفت انوفها في الرغام تحت وطأة
الهيمنة . حتى تصرف كيف استنفست الاعمال الفنية
الهمم ، وكيف حاولت ان تأسو الجراح ون تلقد الانوف
من الرغام . فهذه المعرفة تستطيع ان تثرى وجداننا الفني
وان تساعد الفن على النهوض بدوره الكبير في هذه الايام
المصيبة دون الوقوع في برائن الخطائية او التمثل في وهج
الانفصال . وتستطيع في الوقت نفسه ان تنقل الى القارئ
صورة للأسلوب الذي تعاملت به الشعوب مع هزائنها في
هذه الفترة التي زدهر فيها العكوف على الذات ، وتنمو
فيها الرغبة في نبش الماضي ، وتزايد فيها القلق على
الحاضر .

ومن هنا نجده الاهمية الكبيرة لهذه المجموعة الحاشدة
من قصائد (العربة والحب) المجرية التي اختارها وعرف
بشعراتها جيزاكياش ، وترجمها الى العربية المستشرق

الحرية والحب

دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٨

معارات من الشعر المجرى

بقلم : صبرى حاقظ

البحري اشتغال فودور ، وصاغها شعرا قديما غالبا حديثا
 احبانا الشاعر فوزي المنتيل . والتي تمسك صورة لاتصال
 الوجدان البحري بويلات الحروب وعصف الهزيمة . صورة
 تتجاوب في كثير من جزئياتها مع تلك الحالة الكثيرة الى
 عيشها بلاندا الرازحة تحت وطأة الكابوس الصهيوني
 المرافقة في الوقت نفسه للهزيمة . وهي تحول ايضا ان
 اخذ القارئ العربي في سباحة طويلة مع الشعر البحري
 يمتد على الصعيد الزمني لآكثر من خمسة قرون . اول
 الشعراء الذين تقدمهم لنا هذه المجموعة هو بالنت
 الذي عاش في القرن السادس عشر واخرهم هو الشاعر
 المعاصر جولا اليش . وبين هذين الشاعرين تنعطف على
 خمسة عشر شاعرا يلخصون لنا الشعر البحري طوال هذه
 القرون الخمسة .

والحقيقة ان هذه المجموعة الشعرية لم تستطيع ان
 تنجو من اثرات الاخبارات المألوقة . فقد اظلمت عبيدا
 كبيرا من الشعراء الهاميين الذين قامو بدور بارز في لوحة
 الشعر البحري الممتدة منذ القرن العاشر حتى اليوم . وقبل
 ان ننشأ هذه الاطراف احب ان اذكر ان هذه المجموعة
 قد ظهرت ضمن اطار بعض انقلابات التبادل الثقافي التي
 تحاول ان تغل صورة لآداب بعض البلدان الصديقة الى
 الله انتمس ، في مجال يدل صراحة على ان
 هذه البلاد .. وهما المجموعة الشعرية العربية . مصر
 منذ عدة شهور ، واعقبها رواية رومانية مقترحة في نفس
 الاطار . اطار التبادل الثقافي . دون ان
 ادبنا الى اللغة الجبرية او الرومانية . ولقد
 الحكومة التي عهد اليها اختيار هذه المجموعة الشعرية
 القصص قد تعرضت لسرقة البر .
 في مناهات الاواء الشخصية .
 من اثر . بلهم اهمية الزائدة في نقل صورة لبنان الى
 مجال خصب ينعش الى مصرفة اي شيء عن ادبنا
 وقصائنا .

ونؤكد لنا طبيعة الاطار الذي ظهر فيه هذه المجموعة
 الشعرية ماشرنا اليه من نشر الاخبار واسامه بالنظره
 الاحادية الجانب التي تميز بها الاخباريات ذات الطابع
 الحكومي . والتي نجد بصماتها في هذه المجموعة والخسفة في
 عدة نقاط ... أبرزها الاهتمام بالشعراء الذين كتبوا
 شعرا وطنيا او الذين حاولوا الاغراب من قصائد الشعب
 حتى ولو كانت مكانتهم في الادب البحري لاتسمع لهم بالظهور
 في هذه المجموعة المكونة من سبعة عشر شاعرا فقط ، ولم
 يكن باستطاعتهم حتى الظهور في مجموعة مكونة من مائة
 شاعر . وقد ترتب على هذا اغفال نيار الشعر الثقافي
 والرومانسي الذي يبلغ حدا كبيرا من الازدهار والتناقل في
 الادب البحري طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر خلال
 اعمال رهط كبير من الشعراء الجيدين يمتد من جوزيف
 حلفاوي (١٧٢٥ - ١٨٠١) . وتوماس دوجينسكي (١٧٤٠ -
 ١٨١٠) حتى الشاعرين المعاصرين جبرجي فالودي
 ولانلوبجي مرورا بآدم ، ألونسي هورفات (١٧٦٠ - ١٨٢٠) .

وميسيك فبراج (١٧٥٤ - ١٨٢٠) وجيرائيل داينا (١٧٦٩ -
 ١٧٩٦) والذي نازي كثيرا بروبرتسية جوته الدافقة لآلام
 فير . ومياني بومبا (١٨١٧ - ١٨٦٧) وجانوس فاجيدا
 (١٨٢٧ - ١٨٩٧) الذي يعتبر اهم شاعر مجري في النصف
 الثاني من القرن التاسع عشر والذي ترك اثرا كبيرا على
 الاجيال الجديدة من الشعراء الذين اتوا بعده .. ولم
 تقدم لنا المجموعة من شعراء هذا التيار الشعري الهام
 في الادب البحري سوى شاعر واحد هو مياني فورشمارني
 (١٨٠٠ - ١٨٥٥) صاحب الملحمة الشعرية الهامة (هروب
 زالان) التي ظهرت عام ١٨٢٥ وتكرت منذ هذه الفترة
 عليها على الكثير من الاعمال الشعرية التي ظهرت بعدها .
 والذي كتب عددا كبيرا من القصائد الرومانسية والرمزية
 الى جانب ترجمته الجيدة لآعمال شكسبير الى اللغة المجرية
 وخاصة الملك لير) و (حلم منتصف ليلة صيف)
 و (بوليوس فيسر) .. ولكنها لا تقدم ايام شعره
 الرزمي او الرومانسي الطغامي والذي كان له الفضل في
 فرضي اسم فورشمارني على الادب الاوربي كله لا البحري
 وحده في هذه الفترة .

وقد يمكن الرد على هذه الملاحظة بالقول بان اختيار
 هذا الشعر كان يتوخى بالمرجة الاولى الاهتمام بتقديم
 صورة لانعكاس نضال الشعب المجرى الطويل من اجل
 تحرره عن لوحة الشعر الذي يعتبراهم فنون الادب البحري
 وقدمها .. صدر ارجع هذا الشعب العريق .. لكن
 .. من ربي عليه بمران المجموعة ذاته (الحرية
 احب في .. الشعر الى العدم من الشعب
 بحرية .. فضلا من اجل الحرية . ولكنها تقدم لنا ايضا
 هذا الشعب .. لواحدة من عبق ورق العلاب
 الإنسانية وهي الحب .. فالطريقة التي يمارس بها شعب
 حيه ليست اقل دلالة على طبيعة هذا الشعب من الاسلوب
 الذي يمارس به اللون عن فسيته وعن تاريخه .. والحقيقة
 ان قصائد الحب الجميلة في هذه المجموعة الكثيلة بالشعار
 السياسية والوطنية شائعة الى حد كبير .. ولاتناق
 هذه العاطفة الانسانية الزائلة في ك من قصائد شعراء
 المجموعة مثلما تناقل في القسم الاول من الكتاب والذي
 يضم بعض القصائد والاشعار الشعبية التي تلأثر في
 الحقيقة البليور الشعبية لكل تيارات الشعر المجرى
 واجاهته . والتي يرد اثرها في تاريخ هذا الشعر بلغالية
 واضحة بعدما نشرت مجموعات المواويل والقصائد الانشائية
 الشعبية محقة ومنسوخة في اوائل القرن الماضي على يد
 كل من جانوس اورديلي (١٨١٤ - ١٨٦٨) وجانوس كرونا
 (١٨١١ - ١٨٧٥) «الشعر الشعبي المجرى هو الصوت
 الشعري الحقيقي لشعبنا» كما قال الشاعر المعاصر
 ساندور بيسوف الذي ناق كاشهاب في سماء الشعر المجرى
 ثم احتفظه الموت وهو لا تتجاوز عامه السادس والعشرين
 بعد . والذي كان اول شاعر مجري ترجم الى العربية
 مجموعة كاملة من قصائده الجيدة - ترجمها الاستاذ محمد
 «مين حسونة وصدرت عن مطابع جريدة الصباح بالقاهرة

عام ١٩٥٥ - تحت عنوان (قصائد ثورية) .

هذه هي الملاحظة الأولى على الاختيار الذي قام به حيزا كيباش ، والذي لا يعرف لماذا يدها سلاتشي دون غيره من الشعراء . ثم وقف به عند جولا اليش (١٩٠٢) الذي تجاوز الخامس والسبعين ، دون أن يقدم لنا أبا عن الشعراء المزهوبين الذين ظهروا بعده مثل سانترو ويرس وجورجي فالودي وفيرس يوهاشي ولاشونسيامين ولاشونجي وغيرهم من الشعراء المعاصرين . ولو قام كيباش بكثافة معدمة إضافية لهذه المجموعة عن تاريخ الأدب المجري عامة والشعر خاصة ، لا استطاع - وهو الخبير بالأدب المجري - أن يقدم لنا الخطوط العريضة لتاريخ هذا الشعر ولزموره ولكاتبه الشعراء الذين اختارهم فيه . وربما تمكن أيضا من أن يبرد لنا اختياره لهذه الشعراء دون غيرهم . ولذلك التصاعد دون غيرها ، وإن بصفه لنا جوانب المعايير التي اعتمد عليها في اختياره . وربما استطاع كذلك أن يعرفنا على الإبيات المخلقة في الشعر المجري وعلى الروافد التي ارتوت منها هذه التيارات وعلى مصير كل تيار ودوره . وغير ذلك من القضايا والمعلومات المفيدة لقارئ يعرف على هذا الشعر لأول مرة . . وقد كان باستطاعة مثل هذه المقدمة أن تنسب الكثير ، وأن تقتينا عن تلك المقدمة التي صدر بها الكتاب والتي لم ترفع أبدا لعدة

المواقع . والتي لم تعتمد على غير التعريفات الميسرة التي قدم بها كراس كل ساعر . دون

بالعرف على الموضوع الذي يريد أن يقدم له

ملاحظات عابرة عن طريقة التفتيش (بكر لا) قابل

أ. علمها سحر .

ولنتأمل بعد هذه الملاحظات الأولى إلى اللغة الأساسية التي تترها هذه المجموعة وهي ترجمة الشعر . تلك القصيدة القديمة الجديدة التي أتت دائما مع كل محاولة لترجمة الشعر . ذلك لأن للشعر حساسية خاصة للترجمة . فالشعر شديد الارتباط باللغة التي يكتب بها أكثر من أي فن كلامي آخر . وهو الفن الوحيد الذي أخذ في الترجمة الكثير إلى الحد الذي دفع روبرت فروست ذات مرة إلى تعريف الشعر بأنه الفن الذي لفه الترجمة . فالشعر مرتبط بالألفاظ . ناقشنا وجربنا الذي سمعنا سنيانا بجمال الألفاظ الحسي ، بتألفها وتناورها . بتجاوزها بصورة معينة وتكرارها بنسق خاص . لكن باستطاعة الترجمة الامنية - وهي ضرورة - ألا تفقد الشعر غير موسيقا الخارجية وحدها . وأن تحفظ بكل ما في القصيدة عدا الموسيقى الخارجية . بالإلقاء الداخلي الذي يحدد طبيعة الكلمات ومصانيفها . بتألف الكلمات وتنبؤاتها وجوارها بصورة معينة . أو تكرارها بنسق خاص وهذا يتطلب الامانة في الترجمة والإخلاص لروح النص . وشكل النص جزء من روحه . لذلك كان من الضروري أن نترجم الشعر تترًا . لأن نظم ضروراته التي تعجز على الكثير من جزئيات التركيب الشعرية . والتي تجعل مائة الفاري لجوهر عملية الإداع الشعرى عند الشاعر الذي

بقراء مرجعنا عسيرة للغاية . لأن النظم يجهز تماما على قاعرس الشاعر الأصلي وعلى مصطلحه اللغوي . ففي الترجمة المنظومة لا نستطيع أن نتعرف على الكلمات الأثرية لدى الشاعر ولا على اسمعالاته المختلفة لتلك الكلمات . ولا على نوعية الكلمات والتركيب التي تسيطر عليه وطبيعتها ومصدرها . وغير ذلك من الأشياء الشديدة الالتصاق بالشعر . فالشاعر - كما يقول سار - يستخدم الكلمات قبل أن يستخدمها . وجوهر العمل الشعري غير قابع في معنى القصيدة أو فكرتها ، بقدر ما هو موجود في لغاتها وطرق استعمالها لتلك الألفاظ واسلوب بنائها . وكما أشياء نستطيع الترجمة المثورة ، إذا ما بذلت جهدا واضحا أن تحتفظ بجزء كبير منها . بينما لا نحافظ الترجمة المنظومة على غير فكرة القصيدة أو معناها ، لأنها تخضع لغاتها لتركيب النظم وضروراته .

لكن هذه المجموعة أثرت أن تترجم الشعر نظما . ومن ثم عهد إلى صاحب (عبر الأرض) الشاعر فوزي العتيبي أن ينظم القصائد بعد أن ترجمها أشرفان فودور . ومن ثم فقد الشعراء بفردهم . وبخاص خصوصيتهم تحت رداء النظم الذي فرض كثيرا من روح النظم على الشعراء . يرمح محاولته لأن يكون آمينا للنص بصورة أوفقه في بعض النواحي . طبع الشعر المرحم حسب ضرورات العروض المرص وطبيعته فحسب ، ولكنه يحاول أن يلتزم بنظم الدقة الذي أبقته القصيدة في لغها الأصلية .

وكم دونه في الله الإعانة على أكثر من حرف روى واحد في النص . أرجحه . مدولا بحسب نسق المقدمة الأصلية للقصيدة كان تكون (أ.ب.ب) أو (أ.ب.أ) وغيرها من النماذج التقليدية المروفة في الشعر الأدبي . كما دفعه إلى الوقوع في بعض المغالطات اللغوية مثل صياغة جميع النكسر من كلمة جلاذ تخلف الجيم الملوحة إلى الجيم المقصورة ، وهو غير صحيح . ص (٧٠) .

والتي ركافة التعبير التزاما بعرفية النص إلى أبعد حد واستجابة لضرورات التنظيم ، وإلى الوقوع كثيرا في وهاد الثثرة التي تبرز معها الجزئيات الشعرية جسيمة بليدة كأنها سطور مقال إخباري ، حيث تحول التركيب الشعري إلى تركيب غير شعري - راجع على سبيل المثال صفحات ٥٢ ، ٦٦ ، ٨١ ، ٩٠ ، ٩٨ ، ١٠٤ ، ١١٦ ، ١٢٧ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٦٣ ، ١٨٧ ، ١٩٦ ، ١٩٧ وغيرها كثير - لكن هذا النشر يتفقر أحيانا أمام روعة توفيقه في الموازنة بين النص والصيغة الشعرية للصورة باللغة العربية . وقد أدت ضرورات النظم مع التليد للنص إلى حد كبير إلى شيوع الانتقال من بحر عروفي إلى آخر دون أن تكون هناك ضرورة فنية بنائية ، اللهم إلا إذا كانت الرغبة في التخلص من وزن عبي ، أو الحرص على الاقتراب الدائم من حورية النص في صياغته الأصلية وإلى غير ذلك من الهزات البسيطة التي تنتشر في اتجاه المجموعة دون أن تنفر من قبورها . وقد لاحظنا أن هذه الهزات قد اختلفت من القصائد القليلة التي لجأ إلى نظمها إلى

لنا صورة جامعة للوجدان الجرى بكل مايمور في أعماقه
 من رؤى وأحاسيس . فلتعرف منها شيئا عن طبيعة المجر
 أو عن تصور المجرى لنس أمور الحياة أو عن موقفه منها .
 ولتتعرف منها غير القليل عن طبيعته رؤية الإنسان الجرى
 للعب وللغرائب الاستثنائية المختلفة أو عن بوعية فهمه
 للعصايب الإنسانية الكبرى كالنوت والجنس والأبدية وماوراء
 الكون وعن موقفه من هذه القضايا وغيرها . كل مايعرفه
 منها هو بعض تاريخ المجر وبعض الحروب التي خاضها .
 لكن كتب انكسرت هذه الحروب على البشر في هذه الرقعة
 من الأرض ، وكيف بركت ظلالتها القاتمة على حياتهم فهذا
 ما لا نعرفه . أننا نعرف منها الكثير مما كان مسطاعه دراسة
 عن تاريخ الشعب المجرى ان تقدمه بصورة أوفر وأوضح .
 لكن ما لا يستطيع هذه الدراسة ان تقدمه ، وما يحتاج الى
 الفن لتلقظه من وسط ركائز الأحداث الكبيرة والمواقف
 الزائقة ، تلك الأشياء الصغيرة الرفعة القادرة على ان
 تثير في نفس القارئ ما تثير عنه عشرات الأدراسات وأتينا
 نعمدنا في هذه المجموعة ، ولا نجد منها سوى أشياء قليلة
 متناثرة في عدد محدود من قصائد هذه المجموعة التي
 تزيد على السبعين قصيدة . غير أننا في نهاية هذه الدراسة
 السريعة لا نستطيع ان نذكر أهمية هذه المجموعة ، ورغم
 ذلك الملاحظات التي تكثر دائما بالمحاولات الأولى والتي
 حارب بسجته لظهور المجموعة الكبيرة في ان نلهم بهم
 فيهم قصائد الشعر الجرى طوال أروون عسديدة .
 فهداه الله .

الانكسار بوحدة التفعيلة دون وحدة البيت . . لكننا
 لا نستطيع ان نذكر في النهاية ، يرغم هذه الضرائع ، ان
 صياغة فوزى العنبر الشعرية قد تميزت بالرفاهة
 والحساسية . ووضوح فيها بعضات الشاعر الممكن
 العارف بأسرار اللغة والفريق معاً - القادر على تطويع
 الكلمة للمعاني العصب والمرتبة .

أما الشعر نفسه فقد كان في معظمه شعرا لاصحوة
 فيه ولاغنى ، لأروى فكرة كيرة ولاحتي صور جديدة
 بارعة . لأروى شعرية للواقع سحق عالما جديدا وفريدا ،
 يستطيع ان يفسح العالم الواقعي عمقا وإيعاد . فانطبه
 شعر وطني بكل ما يحمله كلمة الشعر الوطني من ضلال
 توحى بالمباشرة وبالخطابية ولا يستطيع . . فلانجد فيه
 روح الشعر الأوروني الدفاعة بالرؤى الموشحة بالظلال
 الفلسفية والفكرية عند الشعراء الألمان مثل ريلكه وهيندرلين
 وجوانغريدن وبريخت . أو كثافة الشعر الإنجليزي المنطق
 من جماعات الخيال وروح المعاطفة عند بيرون وشيللي
 وكينس وبلوك واليون وجرفز . أو جموح الشعر العرس
 ورمزية المرفقة عند بودلي وفيرلين ورامبو وفاليري وميرس
 وعيشو وغيرهم . ولكننا نلصق في معظمه خطابية واضحة
 يحاول ان يقيم الشعر في شرب القضايا السياسية دون
 ان يملك من الذكاء أو المهارة ما يوجب من ...
 الطريق المزلزلة . وهذا لا يعني ان الشعر لا يحتاج
 لطوفى بنجاح قمار الموضوعات والقصائد ...
 والوطنية . فقد قدم الشعر عطاء رائعا في هذه المجر
 اننا ما نستطيع ان نرى من ...
 لا يعين السياسي ، وإذا ما استيطنا ...
 السياسية في عمق العصبه لا ...
 فيخفق كل حيوة الشعر ورفاهه . وإذا ما نكس من يعنى
 مزاجه شعرية بارعة بين العصبية السياسية الخاصة
 والتعبية الاستثنائية العامة . بل لقد حقق هذا في المجموعة
 نفسها على أيدي عدد قليل من شعرائها الموهوبين هم
 جاتوش آرائى وشاندرو سيوفى وامدى آدى .

وقد ادب ندره هذه التمازج الجديدة في المجموعة مع
 انكشافها بالعصائد السنه الى عجز المجموعة عن ان تعكس

فى العدد القادم من ١٠ المجلة

• نوره فى القاهرة المملوكية

• العذبة الموحدة

(دراسة لحضارات من شعر « ابو العلاء المرى »)

• فى هبادى، النقد عند العباد

نظم اندريه ريموى

ترجمة : زهر الشايب

نظم . صلاح عبد الصبور

نظم . د . شكرى عياد



شهرية
الفنون
التشكيلية

يقدمها: بدرالدين أبوغازي

فنون القاهرة الفاطمية

من كتب الأسفار والمؤرخين

القاهرة التي تحتل بابضياء ألف عام عن
اقامتها هي تلك المدينة التي انبثقت من
الفاطميين واختطها جوهر للحوية مدبغة المظفر
واصحابه وجنده .

والاحتفالات بألفية القاهرة التي سبقتها
مديتنا العتيقة كان لها مقدمات بعيدة مد أصدر
العالم الأثري المرحوم الدكتور زكي محمد حسن
في سنة ١٩٣٧ كتابه كتوز الفاطميين الذي
اعتبره الاستاذ جاستون فييت مدير دار الآثار
العربية في ذلك الوقت الخطوة الاولى في سبيل
احياء ذكرى مرور ألف عام على تأسيس القاهرة
ووجه على صفحاته الدعوة الى الاعداد منذ ذلك
الحين عن طريق البحث والتأليف للاحتفال بهذا
العيد احتفالاً يليق ببجلاله .

ولقد كان الدكتور زكي محمد حسن في
مقدمة علماء الآثار الذين جلاوا لنا عظمة القاهرة
الفاطمية وخصائص الفن الإسلامي في عصر
نعامه ، اعانته على ذلك دراسات علمية في
جامعة باريس التي حصل منها على الدكتوراه
سنة ١٩٣٤ ودراسات للآثار الإسلامية والاسبوية
في اللوفر ثم اشتغاله بعد ذلك في القسم

الإسلامي بمتحف برلين مع ارستت كونيل
وعمل بعد ذلك في المتحف الإسلامي مع جاستون
فييت ومجموعة الأثريين الفرنسيين الذين
أسسوا الى الفن الإسلامي فصلا لا يترك فيما
قدموه من بحوث ودراسات وتولى الدكتور محمد
زكي حسن بعد ذلك عمادة كلية الآداب بجامعة
القاهرة ثم أستاذه التاريخ والآثار الإسلامية في
جامعة بغداد ، وخلف مجموعة من المؤلفات
والتي من عهد اراجع في الفن الإسلامي برغم
حياته القصيرة التي لم تتجاوز تسعة وأربعين عاماً
، مات زكي محمد حسن قبل أن يقدر له الاحتفال
بألف سنة من تأسيس القاهرة ، اولى أحبها وأولها بحوثه
والتي لا تزال تروى في أجيالها ، في أجلة لكان اليوم في
تقدمة المشاركين في هذا الاحتفال ، فمن حقه
أن نذكره وأن نحي اسمه وجهده . ومن
صعحت كتابه كتوز الفاطميين تستعرض فنون
لقاهرة من خلال ما خلفه كتاب العصر الوسيط .

كان عصر الفاطميين أزهى عصور الفن
الإسلامي ، هو عصر الابداع في الفنون الفرعية
أو التطبيقية بعدد ما كان عصر المماليك عصر
العظمة المعمارية ، ولقد دام حكم الفاطميين في
وادي النيل من سنة ٩٦٩ ميلادية الى سنة
١١٧١ فهو بذلك قد جاوز قرنين من الزمان أتبع
فيهما لغتنا القاهرة مجالات عدة من الفنون
والاسكندر في عصر كان اسمه الكرى هي روحه
بأستثناء سنوات الشدة العظمى أيام حكم
المستنصر .

وقد بهر هذا العصر برواته الرحالة
والمؤرخين أولهم ناصر خسرو هذا العالم الفارسي
الذي ولد في خراسان سنة ١٠٠٣ ميلادية وعاش
نرغم ما حصله من علم حياة لهو في مطالع شبابه

الفنية القاهرة



هذه المدينة أن ناصر خسرو ذكر أن ملك الروم طلب إلى الخليفة أن يمنحه مدينة تنيس على أن يأخذ بدلها مائة مدينة رومية ولكن المصريين وعقيدتهم - أن مصر جنة الله في أرضه - كانوا يقولون أن الخليفة أبي قبول هذا الطلب .

وأشار ناصر خسرو بصناعة الزجاج التي أخذت في العصر الفاطمي طابعاً خاصاً وزاد ترواؤها بالعناصر الزخرفية ووصف سوق العناديل بجوار جامع عمرو فقال إنه لم يعرف مثله في أي بلد آخر .

وأعجب ناصر خسرو بما شاهده من البلور الصخري في سوق القناديل وذكر أنه كان مشغولاً بـ « صناع لهم دوى رفيع » - صناعة مدغم بها أمور صخرى من مصر إلى كنانة العرب - وحافظه فحفظتها لما تمثل فيها من ربح للنقاء الروحي .

وأشار ناصر خسرو إلى صناعة العرف في العصر الفاطمي فقال إن المصريين كانوا يصنعون أنواع الخزف المختلفة وأن الخزف المصري كان رقيقاً وشفافاً حتى لقد كان ميسوراً أن ترى من باطن الأنان الخزفي اليد الموضوععة خلفه . . . وكانت تصنع بمصر الفناجين ، والقندور والبراني والصحون وتزين بالوان تشبه لون القماش المسمى بوقلمون وهي ألوان تختلف باختلاف أوضاع الآنية . وهذا الخزف ذو البريق المعدني يهر ناصر خسرو كما أدهشه أيضاً أن التجار والمقالين كانوا يستخدمون الأواني الخزفية فيما يستخدم فيه التجار الورق في العصر الحاضر فقد كانوا يضعون في هذه الأواني ما يبيعونه ويأخذونها المشترون بالمجان .

هذا حديث شاهد رؤية قدم القاهرة في عصر الفاطميين وبهرته فتوبه ولكن أقدم من كتب

إلى أن تحولت حياته إلى الجدة والسفر فبدأ الرحلة في العالم الإسلامي وجاء مصر في القرن الحادى عشر الميلادى فبهره رخاها العظيم وأسواقها العامرة ونحفا الفنية وقد وصف ناصر خسرو مدينة القاهرة المزينة وصفا رائعا تحدث عن عمارتها وحواشيتها التي فارب عددها عشرين ألف ووقف بقصر « السلطان » كما كان يسمى الخلاء الفاطميين . . شهد بتأه الشامخ وفرسان الليل الذين يحرسونه وأسواره العالية وبواباته العشر كما وصف أبواب القاهرة الكبرى باب المعصر وباب الفتوح وباب زويلة وباب القنطرة و . . . الخبيج واستحوذ على أعجابه بـ « عمارة وحداثتها وأعمادها وقيل . . . منظره . . . أشد من صدق كبير من الأساس . . . لمعنى » - صناعة والاغراق فإن حوائث القصار إلى والتمسستع والحوائث الأخرى مقصبة بالذهب والحرير والبصانع والأقمشة من الحرير والقصب لدرجة لا يجسد فيها المشتري محلا يجلس فيه . .

ومما لفت نظره أن التجار كانوا يبيعون بأثمان محددة وأن الذى كان يقش لناس كانوا يركبونه جملا ويضعون في يده جرساً يدهقه ويطلقون به في البلد وهو يصيح بأعلى صوته : لقد كذبت وهاندا التي عقابى جزا الله الكاذبين .

مجمع حضارى تلاقت فيه الرخامة والفرن والقيم الأخلاقية بهره منه أيضاً فنونه وصناعاته فوقف إزاء مصانع النسيج وأدهشته مهارة النساجين الذين كانوا يشتغلون في مصانع الخليفة وذكر أن واحد منهم نسج قطعة من الديباج لتصنع منها عمامة السلطان فتمنح خمسمائة دينار .

كانت أروع المنسوجات تصنع في مدينة تنيس وتصدر إلى القاهرة . . . وقد بلغ من أهمية

وبها زواجات كان رقابها

في الطول ألوية تؤم العسكرا

هؤلاء هم شهود رؤية للعصر وبهاته أما شاهد

البازيح العظيم فهو القصاصي المقريري الذي لم

يدرك عصر العاطميين ولكنه نقب عن آثاره في كتب

التاريخ .. ولد بالقاهرة وعاش فيها أيام المماليك

وتولى القضاء ثم اختاره السلطان برفوقتي لوطيعة

مختسب القاهرة والوجه أبحرى ولكن هوام كان

مع التاريخ .. هجر وظيفته وعاد الى القاهرة بعد

غيبية في دمشق ليؤلف فيما ألف « المواعظ

والاعتبار بذكر الخطط والآثار » و « السلوك

لمعرفة دول الملوك » .

وقد طلت خطط المقريري من عمد المراجع لهذا

العصر .

وقد استند المقريري في وصف التحف الغنية

في العصر العاطمي ضمن ما استند على كتاب اسمه

« كتاب الدخائر والتحف » .

المقريري أن القصر العاطمي الكبير كانت

في حرمها حراس منها حوزة الكتف ، وحراقة

في حرمها حراس سلاح ، وحراس العرش .

في حرمها حراس ، وحرائر أجيب ، وحرائر

في حرمها حراس أن حراقة الكتب كانت نحو

مليون وسفينة كتب ، وكان في هذه الحراقة

مخطوطات محلاة بالذهب والفضة مزينة بالصور

وبنماذج عديدة من كتاب مشاهير الخطاطين كإبن

معلقة وإبن البواب وغيرهما .

وكانت أكثر المخطوطات في جلود جيدة السوس

رائعة الصنعة يلتقى فيها العلم وابن إيمان لقاء .

وأطلب المقريري في وصف خزانة الكسوات

وما تحتويه من رائع الثياب الذي كان ينقش في

رحرفه صناع القباهرة كما تحدث عن البلور

والتحف الغنية الزجاجية المحكمة الصنع والموهبة

بالذهب وغير الموهبة ويذكر أن قدحا من البلور

الغيس الذي لا زخارف عليه بيع بمائتين وعشرين

دينارا وأن إبريقا من البلور الصخرى بيع

بثمانية وستين دينارا وأن الصمحن الموهبة بالمينا

كان الواحد منها يباع بمائة دينارا أو أكثر .

وقد وصف النقائس التي كانت تزين القصر

الكبير .. الطيور الذهبية المرصعة بالخواهر

المسمنين متقلدين أسلحتهم ، وعليهم الرد

« دروع ، ملمع بالذهب والعصا ، وعليهم سيماء

يخدر بها كانوا يحرسون من الكتوز » وادخل

المبعوثون في قاعة واسعة ، تقسمها سارية كبيرة

من خيوط الذهب والحريز المختلف لالوان ، وعليها

رسوم الحيوان والطيور وبعض صور آدمية ،

وكانت ملمع بما عليها من الياقوت والزمرد

والأحجار النفيسة .

وهذه الصورة التي رسمها غليوم لرؤية

اللقاء بين الفن والحياة في قصور العاطميين ترددت

في قصائد شعراء العصر العاطمي .. ومنها قصيدة

الشاعر عمارة اليميني يصف دارا بناها الصالح

طلائع بن رزيك وزير الخليفة الفائز العاطمي .

ويشيد بأبداع نقوشها : -

أنشأت فيها للعيون بدائعا

دقت فأذهل حسنها من أبصار

فمن الرخام : مسيرا ومهسما

ومعتمما ومزدهما ومدر

قد كان مطرها بهيا رائعا

تجسبا

ومعجب من ذوق بصائر من

حتى تكاد ..

البستها بيبس السقور وحمرها

فانت كزهر الورد أبيض أحمر

لم يبد فيها الروص الا مرهرا

الا عدا فيه الجميع مصورا

فيها حدائق لم تجدها ديمة

كلا ولا نبئت على وجه الثرى

لم يبد فيها الروص الا مزهرا

والنحل والرهان الا مثمرا

والطير مذ وقعت على أغصانها

وتمازعا لم تستطع أن تنقرا

وبها من الحيوان كل مشبة

لبس الحريز الصقري مصورا

لأنهم الأصهار بين مروجهما

ليثا ولا ظبيا بوجرة أعفرا

استمت نوافر وحشها لساعها

فضاؤها لا تنفى أسد الشرى

وكان صمولئك المخيفة أمر

سراها الا تخاف وتذعرا

قد صنعت للورير اليارودي واشتغل في صنعها مائه وخمسون صاعاً وثماناً وبلغت نفقتها ثلاثين ألف دينار وانجزت في قسم سنوات ١

وقد ازدهر التصوير في العصر العاطفي وكان
للمصورين في ذلك الزمان مكانة تشبه مكانة فنان
عصر النهضة من حكام العصر وباباوانه ، وقد
اجتمع أحبار المصورين في كتاب «طبقات المصورين»
الذي ذكر المقرئ في انه كان يسمى « ضوء
النيراس وأنس الجلاس في أحبار المزوقين من
الناس » ولئن كان هذا الكتاب قد فقد الا انه يدل
على المكانة التي بلغها رجال الفنون . وان بيئة واعية
من الوزراء ورجال الدولة والتجار بدأت ترعى
الفن وتعتني به . . . وقد تحدث المقرئ عن صور
وتعوش ملونة كانت في جامع القرافة الذي بنته
زوجة المملوك على نسق الجامع الأزهر وأشار إلى
ألوان هذه اللوحات كما ذكر أن من الفنانين الذين
اشتهروا في تلك الفترة وهم جماعة من المصورين
الذين كانوا يرسمون على جدران بيوتهم كما حفظت
بعض بيوتهم في حي بابواوانه .

وكان في ذلك الوقت يوسف في الحبس، وعرفه أن فيها صورة تيمينا يوسف في الجب وهي من عمل
أسود يخيل منه للنظر أن جسم يوسف أبدا
غير فيه.

النفيسة وتمائيل الغزلان الرائحة - ونخيل الذهب والأثاث الصاخر الذي كان معدا لتزيين القوارب النيلية التي كانت تستخدم يوم فتح الخنيج وهو نموذج من الأعياد القاهرية أبدع وصفها كما أبدع وصف الاعلام المصورة ورمامحتها ذات الأهلة الذهبية وذكر أن الفاطميين كانوا يحتفلون بوفاء النيل احتفالا عظيما فيجلس الحليعة في منطرة السكرة عند حي المنيرة الآن وتطوف صواو ذهبية عليها أشكال من الصور الأدمية والوحشية من القيلة والزرافات ويحومها مصنوعة من الذهب والفضة والعنبر وهو ينقل عن ابن المأمون وصف بعض هذه التماثيل يقول :

من الصور الوحشية ما يشبه الفيلة جميعها
عبر معجون كخلفة العيل ، وبأباه فضة ، وعيناه
جوهرتان كبيرتان في كل منها مسمار ذهب مجرى
سواده ، وعليه سرير منجور من عود ، بنتكتات
فضة وذهب ، وعليه عدة من رجال ركبان وعليهم
اللبوس يشبه الأردناد ، هو
وبأباه فضة ، وعليه مسبار منجور من عود ، بنتكتات
فضة وذهب ، وعليه عدة من رجال ركبان وعليهم

ثم صور السباع مسجورة - م - ع - ه
ياقوتان حيرانان ، وهو عن فرجيه ه - ب - ه
الوحوش وأصناف تشد من المرسية لكلين بالفلو
شبه العاكمة .

وذكر المقرئ أيضا ما كان منقوشا على بعض
استور من صور الدول وملوكها والمشاهير فيها
ومنها مقطع من الحرير الأزرق منسوج بالذهب
وسائر ألوان الحرير وفيه صورة أقاليم الأرض
وجبالها وبحارها ومذنها وأنهارها وطرقها ، وفيه
صورة مكة والمدينة ومكتوب على كل مدينة وجبل
وبلد ونهر وبحر وطريق اسمه بالذهب أو القضة
أو الحرير .

وقد ذكر المقرئ أن المعز انفق في سبيل اتمام هذا المقطم اثنين وعشرين ألف دينار .

وتحدث المقرئ عن روعة الصور المنقوشة على
أشياء الفاطمية وأروعا ما كان يقام يوم فتح
الخليج مزيناً بالصور الأدبية وصور الوحوش
والطيور كما أن منها خيمة ضخمة محيطها خمسائة
ذراع نقش عليها كثير من رسوم الحيوانات
ووجوهات تشكيلة زخرفية وكانت هذه الخيمة



جدار السخسى

ANKH

أرض الشهبان

كان أبرز معارض الشهر العردية ثلاثة اولها معرض جمال السجيني وثانيها معرض المصور والحجار فرغل عبد الحفيظ وثالثها معرض المصور ممدوح عمار .

ويطرح معرض السجيني الذى أقامه بعد فترة احتجاب قضية هامة هى قضية الخط القومى فى النحت المصرى المعاصر وهى قضية جدره بالتأمل والنقاش بعد أن اندفع عديد من فنانيها المؤهوبين وراء صيحات حديثة وبهرتهم فكرة الشكل العالى الحديث فى التعبير النحتى فلم يبلغوا الصالحية وصلوا الطريق الى الخط القومى .

ولقد بدأ النحت المصرى بداية باهرة على يد مختار أختصر الطريق على الاجيال التى تبعتها . . . وكان لنا أن نرتقب امتدادا لوصيته وميلاد أشكال جديدة نابغة من تراث عريق أوحى الى

كانها داخله فى الحنية . بينما كان رسم ابن عزيز راقصة بثياب حمر فوق أرضية الحنية التى بعد باللون الأصفر فظهرت الراقصة كأنها بارزة من الحنية فاستحسن اليازوردي ذلك وخلع عليهما كثيرا من الذهب .

وتشير القصة الى استحواذ فناني العصر على أسرار الأداء العلى ، والى اهتمامات الحكام بالفنون ورعايتهم لها .

وقد أخذت شخصية الفنان يظهر فى العصر الفاطمى وحفظ الحرف الفاطمى الذى بلغ قمة الروعة ببريقة المعدنى أسماء حرافين مصريين مثل مسلم وسعد وساجى وأبو الفرج وابن نظيف ونظمى والحسين .

وقد كان لكل من مسلم وسعد باعتبارهما على رأس فن الحرف الفاطمى مدرسته وخصائصه الفنية ومشخصاته الذاتية . فمن خصائص طراز مسلم طلاء أوانيهِ الخزفية بـسرى المعدنى صلا .

وحكى نسبها ورسمه حد

ويسوده اللون العلى
الحيوانية والادمية رسمه
الكوفية ويتميز بحرية فى الرسمين مبدعهم
فارسية على أشكاله . بينما يحرص سعد على أن يستبقى مساحة صغيرة من أوانيهِ الخزفية غير مغطاه بالطلاء ، وهو ينوع فى بريقه المعدنى بين درجات اللون الذهبية والريشونية كما أنه يعنى برسم الحيوانات والطيور والزهور وتتميز رسومه الأدبية بمسحة انثوية كما أنه يصيب الى أعماله الأسماك والطيور والأشجار ورسوم الأرابيسك والعروغ النباتية وفيها يتمثل التأثير البيزنطى وتأثير مصر فى العصور السابقة على العصر الفاطمى .

وقد يهر الحرف الفاطمى أوروبا وما زالت مناحها تحتفظ بآثاره رائحة .

وما هذا كله الا لمحات ترسل الضوء على ما بلغت فنون هذا العصر العظيم والتي شكلت للقاهرة روحا فرضت وجودها وما زالت شاهدا على مجتمع حضارى عاش فى هذا المكان .



من وحي العمارة - للفنان جمال السجيني

كثير من مدارس الغرب الحديثة ولكن الانصراف
عن هذه الوصية لم يحقق حظ الاستمرار والامداد
واجذاب الكثيرون الى الاغراب والجدّة .

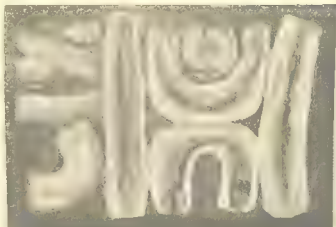
لا نعتني هذا ظهور مواعيد وميلاد أعمال ممتازة
ان النحت بصفة عامة يعاني
خلاص منها الا نريد من الشعور
وات حائل بالقيم النحتية منه
الاشكال النحتية المستوحاة
من الاسلامي . وفي همد
على بانراه يجربه السحات المصري
ناصر المعاصرة ما يتبع ميلاد اشكال
حديثة سسليم روح العصر . وعلى النقد في
هذه المجال بيعات لتغيير الزايف من الاصيل
ولتقييم ما تدفع به الثياوات الوافدة اليها فليس
ما يقذف به البحر لآلء وامسا فيه كثير من
الاصداق . وبعض الاشكال النحتية التي ظهرت
في الغرب لها من الظروف التاريخية أو من
الاحداث ما يبرزها ولكن تقليد هذه الاشكال
معدل عن ظروف نشأتها بسم العمل الفني
بالاصمال ويجرده من عنصر بقائه .

لايعني ذلك الترام النحت بانساق وأشكال
معينة وانما يعني أن تحقيق الاصاله رهن بمعنى
الحرية وبمطلب الصدق .

وعلى الدولة اواء السحت المصري المعاصر بيعات
كبيرة فالنحت من جدير يتطلع الى الميدان العام
والى الحددة والى الفضاء الرحيب ولا سبيل
لهصه السحت ما لم تمد له الدولة اسماء
وهذا بعض ما تثيره محاولات السجيني وهو وان



فتح - للفنان جمال السجيني



تماسك الأفراد
للشبان فرغلي عبد الحفيظ

يعود مصدوح عمار ٠٠ في ذكره كونه بوحته
المستوحاة من الطبيعة والخبرة ٠٠ معاصر ٠٠
وعرائس الحلوى التي عرضها سنة ١٩٦٠ ٠
وقد بشرت هذه الأعمال
مصنوع مرهف الحس بملك
الاداء ٠٠ وفي بعض معروضات ٠٠
بقاعة اختاتون ما يدل على أن ٠٠
المولد ما زالت تعيش في أعمقه ٠٠
التي لا تنتسب مباشرة إلى هذه الفواثم الشعبية ٠٠
قد أفادت من جوهر البناء التشكيلي فيها وما زالت

التي لا تنتسب مباشرة إلى هذه الفواثم الشعبية ٠٠
قد أفادت من جوهر البناء التشكيلي فيها وما زالت

التمريض ٠



من معرض
الشبان مصدوح عمار

فى الاسهام بدراسة جانب من جوانب اللغة العربية
فى تاريخها الحامل عبر القرون ، وما يزال البحث
فى اول الطريق نحو رسم صورة متكاملة للغة
العربية تكمل بها جهود اللغويين العرب فى
محاولاتهم الجديرة بالاحترام والبحث ، وليس
صحيحا ما يزعمه مؤلف معاصر ان « للساحتين
المحدثين طرات فى اللغة يحسبونها أصيلة حتى
اذا درسوا آثار القدماء وتصايفهم تبين لهم أن
الاولين لم يتركوا للأخريين كثيرا ، وأن علماء
السلف قتلوا هذه الدراسات اللغوية بحثا - كما
يقولون - حتى أتوا على جل ما نعرضه الآن من
النظريات واحتجوا لكل افتراض بشواهد تنطق
بصوابه أو فسادها » (*) وهنا أقول انهم تركوا
لنا الكثير ، تركوا لنا أن ندرس لغتنا فى ضوء
اللغات السامية، وأن نعد معجما تاريخيا اشتقاقيا
للفتنا ، وأن نؤلف نحوا تاريخيا للغة العربية ،
وأن ندرس اللهجات العربية الحديثة ، وأن نبعد
العربية الفصحى فى العصر الحديث ، وتركوا لنا
كذلك نراها بعكس جهدا رائعا من الاخلاص
والاصالة فعلمنا نعدو حلولهم أصالة وجهدا
رائعا لا أجرا وحماسا وفخرا .

هذا المقال هو الدكتور صبحى
أحمد فى كتابه : دراسات فى لغة اللغة ، أما الرد على
هذا الكتاب (المجلد ١٢) باسم عبد الحفيظ
الطلى المجلد ١٤١ فيسّر من جهل كاتبه بأسط بديهيات
علم اللغة واقتضاه الى أختلاطات البعد العلمى ، وكفى
هذه البشارة وصفا لسبابه ومهاراته التى فشلت ١٦ عمودا
فى المجلد .

فليس ثمة تضاد أو تقابل بين دراسة التراث
وتمثل مناهج علم اللغة الحديث ، وليس علم اللغة
الحديث يبدل للغة بل هو جهد اسائى فى تفسير
ظواهر اللغة وذلك فى ضوء كل الإمكانيات المتاحة
فى العصر الحديث . ليست كتب النحو القديمة
هدفا فى ذاتها ، بل هى وسيلة لفهم بنية اللغة فى
عصور الاحتجاج وفوق نظرية مؤلفى هذه الكتب ،
وهى تمثل محاولة مشكورة ليست مقدسة ولا
نهائية ولا خالدة ولها مكانها فى تاريخ الدراسات
اللغوية ، هذا ولا يستقيم بحث تراث النحويين
واللغويين الا بنظرة تضع هذين الاعتبارين أمامها .
وليست كتب النحو هدف علم اللغة ، اذ هو
يتناول الى جانبها ويمنهج علمى دقيق كل ظواهر
اللغة من النقوش والنصوص المدونة الى اللهجات
القديمة والعربية المولدة واللهجات الحديثة ، وليس
حشد الظواهر بعلم ، فالمنهج العلمى يعرض ويشرح
الجزئيات أو وضع الظواهر الجزئية فى بنى
متكامل ، وهذا متاح اليوم على أيدى كل باحث
ما أتيج من قبل

٨ - ومن هذا كله يتضح أهم البحث العلمى فى
اللغة العربية يحتفل ، بالتراث ، ويدرسه
ويتوصل فى هذا بالنتائج التى أحرزها علم اللغة
الحديث فى جانبى « مناهج البحث » وعلم اللغات
السامية المقارن ، ومن هذا ينطلق الباحث أملا

مجلة الفكر المعاصر

بعكرا المفتوح لكل التجارب

تواصل رسالتها فى إصدار أعدادها الخاصة

تقدم

عددا ممتازا عن

الشخصية المصرية

تغطية فكرية شاملة لكافة جوانب هذا الموضوع الحيوى الهام
بالقلام الطليعة المثقفة من الكتاب والنقاد واساتذ الجامعات .

المجلات العالمية



(take — stick — break — finish)

تم ايقاعا نحويا يؤثر — فيما يؤثر — على سرعة
الخطو مع اقدم البيت باقحام وقمتين بعد كلمة
stick وكلمة now وفي السطر أيضا
ايقاع ينهض من تراكيب الصوت التي تتتابع في
اربع وحدات محددة :

You would
take a stick and break him.
now and
finish him off.

وان الحروف المتحركة في الوحدة الأولى
تقرئ حطوا طبيحا الى حد ما يقف في مناهضة
التدافع الذي تستجبه مقاطع الحروف الساكنة في
الوحدة الثانية بما يؤكد تدفقا من خلال التقابل
الذي يولد في الوحدة الأولى. هذه الناحية سيهض بصوت
الأول. والوحدة الثانية في تمجيد الحركة في الوحدة
الثالثة. والوحدة الرابعة ايقاعا دراميا يأتي
كتنحية لمحاولة الشاعر تقليد أسلوب الحديث الذي
حكى أن يبطئ به رجل يستحث نفسه على
الاقدام على عمل وحشي. فهكذا يبدأ السطر بعزم
طبيعي عابس، يتصاعد في عنف مثير يتحقق
تتأخر الأصوات ويتركز فيه الثقل الانفعالي
في break. ثم ينكأ قليلا قبل كلمة finish
التي تأتي سريعا.

والوجه الآخر لهذه المشكلة النظرية — العلاقة
بين مثل هذه الانواع من الايقاعات وبين معنى
القصيدة — مسألة صعبة، وأصعب منه موقفنا
من الشعر الذي يتسلط فيه نوع واحد من
الايقاعات، فهناك نوع من الشعر لا يمكن أن نتبين
فيه — مثلا — الايقاع الدرامي لا سيما الشعر الذي
يسطر فيه الوزن عن كل أساليب الاندفاع الأخرى
فأوزن — شكل عدم ونقص النظر عن رسالة
شكر زينة شعرا كلمة — كسقط يمي — بما
نراه فيها من بواعث يعمل على تعديدها، واستمرار
عمل حمل سأل على صيغة المطالبات المعبرة لأي
موضوع أو قصه بما ضرره — رما — عن أي
حاجات عادية. كانت سيمو النمار من المعنى الخفي
الخاص وبين الشكل الايقاعي كاوضح ما يكون في
شعر الأحاسي وفي الإبحرأما إذ نكاد نحس — في

الايقاع والمعنى في الشعر

صت صيغته العلاقة بين الايقاع والمعنى في
الشعر من أهم القضايا التي تسعد البحث الأدبي
الحديث الذي يلج في تأكيد ضرورة تكامل الوحدة
العضوية بين الشكل والمضمون، راح يقتش عنها
في كثير من الأعمال بمختلف أساليبها. ومن
الناحية النظرية ينبغي أن يخضع البناء الايقاعي
في الشعر لمثل هذه المعالجة طالما أنه من المؤكد أن
استبدال نمط ايقاعي بآخر يعنى تغيير جزء هام
من معنى القصيدة. ورغم عمق الإشغال في
القصيدة من حيث أن جزءا كبيرا

من خلال اجادة التحسينه به
المعنى ولا فاع لا معنى الام
المشعر وفن من اصماء
الذين شغلوا أنفسهم بمشكلة الشعر الأدبي
أول مرجع ذلك — المرحلة — لا
في الشعر هو — في المكان — تأويل
بألمة الناس يصعب وصفه —
مقصده، وأن الايقاع — مر

في معنى الشعر بطرق نألمه
ولنر أولا ما هي العوامل المكونة للايقاع
ضاربين لذلك مثلا بسطر من قصيدة « الثعبان »
للورانس :

You would take a stick, and break him now
and finish off.

ففي هذا السطر ايقاع مصدره الوزن (تروخي
سباعي مع التغير الى اياحبي في القدم الأخير)
كما أن فيه ايقاعا مصدره التبر ، (لاحظ

* في مقال بعنوان :

« Rhythm and Meaning in Poetry : D.H.
Lawrance's Snake »

كتبه أرنشبالد م . بوج الأستاذ المساعد للأدب
الإنجليزي في جامعة غرب أنتاريو . نشر في العدد الأخير من

English, (Literature, criticism, teaching),
vol. XVII, No. 98.

* نرى الايقاع والنمو انظر أيضا في هذا العدد
مقال « تطور الوزن والاقاع عند صلاح عبد الصبور »

رائع ومكتمل يتمثل في السيميتريّة الكاملة ، وفي القوافي التي تدور على نفسها كرقصة تنسجها فيها الأبدى وتنتقل ، ثم تنطلق وتنسجها للرحلة الرائعة التي تأتي مع النهاية • والنوع الثاني من النظم الحر يعرض لعالم الزمن القائم والتجربة الفورية حيث « لا يكون هناك كمال أو سمو ، لا شيء يكتمل أو ينتهي ، الشيطان تتأرجح وتهتز وتحلق وتختلط مع الماء ، والمياه تهز القمر لا تجد فيه قمرًا مخارًا كامل الاستدارة على صفحة مياه جارية أو على سطح المد الذي لم ينته ولا يتأرجح ، وفي مثل هذا الشعر تقل أهمية الموضوع عنه في النمط السابق ، لأنه لا يثبت ولأنه قادر على تغير ظاهر لا تحده حدود • ويركز لورانس في هذا الشعر على ما يسميه « حالة مختارة » وأكثر منها على « عقل » يكون من طبيعته أن يطمع إلى تمثل هذه الحالة المختارة » ، هو ، على ذلك ، حضور درامي فوري أكثر منه حالة بعيدة شكلا تميل إلى السيطرة على هذا الشعر • ولا شك أن الدراما تنطوي على فعل أو تفاعل يحدث - في هذه الحالة - بين مستويات مختلفة من المزاج والتميز في العقل الطموح ، وهذه الأفعال والتفاعلات يمكن أن تتغير في سرعة خاطفة بما يستلزم كثيرا من التعقيدات والغموض الذي - أن وجد في النوع الأول من الشعر - يجب أن يبقى مختلفا قايما تحت السطح المضمون للصفحة المسرحية المتغيرة ، بينما هو في النوع الثاني من الشعر بسيط على شكل السطح نفسه ، وعلى ذلك فإن ما يحدث في هذا النوع الأخير من الشعر هو استجابة عقل حساس إلى حاجات غامضة تعترض سبيله في الفوضى في تجربة متغيرة • أو هو - على حد تعبير لورانس - صوت رجل ينطق عن لحنه ، وهو لا ينطق بلسانه فحسب بل بروحه ووجدانه وعقله وجسده في وقت واحد في سعي إلى الإمساك بكل شيء ، ومثل هذا الشعر يدعّم نفسه بإيقاع وحركة اللذين يميلان بدورهما إلى تمثيل مزاج وعواطف النفس التي يعرضها الشعر علينا ، وكما أن هذه النفس تبدو دائمة التغير فكذلك تبدو الإيقاعات وكأنها في عمل دائم سعيًا وراء التغير عما هي عليه ، فإذا استخدمت نماذج الوزن المتكرر في موضع فأنما تستخدم لكي تهمل في المواضع التالية • والنماذج المنبورة تتوارد في غير النظام ، وقد تتوالى الإيقاعات الصرفية والنوعية أو تنقطع حسب متطلبات التركيز الدرامي وأخيرا فإن الإيقاعات الدرامية تتناكذ بحركات تقدم خلال النماذج الجرسية بما يشغل أو يستحث خطو الشعر ومن ثم يتحدد الحجم أو الحركة ، أو خلال التواءم أو التناظر في الصوت بما يحدد النوع ، ومثل هذه النماذج لا تترك في نفس القارئ أثرا

الغالب - أن الشاعر قد قصد أن يطبعنا بمهارته الفائقة في تلويح متطلبات المعنى لمتطلبات الشكل ، ولنلاحظ أسا مماثلا في أنواع أخرى من الشعر الموزون ، ففي الشعر الغنائي - على سبيل المثال - قد يستخدم الوزن كي يعي جوا من الهارمونية الشكلية والجمال المتناهي الذي يتناسب مع الموضوع أو التركيب ، لكن التأثير هنا أيضا يعتمد على إحساسنا بالتفاوت بين البناء الحرقي لإيقاع الوزن وبين نماذج الحديث العادي الذي يهدد بالهلع به باستمرار • وليس المقصود هنا - في كلتا الحالتين - أن المعنى والإيقاع الوزني لا تجمعهما قرابة ، فإن الوزن الذي لا يفتأ يثير توقعات ثم يحققها بشكل مستمر يمكن أن يهيب جوا عاما من الوحدة المحكمة أو جمال الشكل ، وهذا بدوره يوجه انتباهنا إلى صفات مماثلة في القصيدة ككل ، لكنه في ظل هذا النوع من القرابة ينتحل الإيقاع الشعري بعض صفات الموضوع الشعري ويحتفظ إلى جانب ذلك باستقلال خاص هو من متطلبات المعنى الفوري الصريح • ويختلف تأثير الإيقاع في هذا النوع من الشعر اختلافا جذريا عنه في الأنواع التي تميل إلى التسلسل عليها التأثيرات الدرامية والشكلية النماذج ذات إيقاع الجرس الصوتي وحده • على هذه الأنواع الأخيرة تقل درجة تيقظنا لموضوع عن إحساسنا بالجرس الصوتي الذي يجعل ذلك الموضوع الينا ، ولذلك الجرس صوتي الذي تدعو إلى نوع من التناكذ لأرواحه فيحتل الشكل أمام هذه المتطلبات ، ونحن نسمي النظم عند تلويح القاعدة الوزنية أو الخروج عن إطار الوزن النسق الوزني بانتظام خدمة لهذا التأكيد على الجرس الصوتي « نظما حرا *Vers libre* » ، والشاعر الرديء - في نظر لورانس - هو الذي يعتبر تحرير النظم من قيود الوزن نوعا من الهروب من متطلبات الشكل الإيقاعي ، وهو يميز - من خلال شرح طبيعة شكل النظم المتحرر من الوزن - بين قطبين للاحتذاء الشعري ونوع الشعر اللذين ينتجانهما • يعرض النوع الأول لموضوع يمكن وراء التجربة الفورية والدرامية وعلى مسافة منها وهو يمكن أن يكون « أما صوت المستقبل البعيد الأثيري الرائع ، وإن كان يكون صوت الماضي الغنى النقيس » وقد يتبدى في شعر يقلب عليه التعميم والعرض الاجتماعي بشكل ملحوظ ، أو في شعر رقيق يحتضن رؤية غنائية ذاتية ، وهذا هو الغالب ، وإن كنا في كلتا الحالتين لا نكاد نفتقد الإحساس بالتخطيط وبالكمال الشكلي الذي يجد أنسب تعبير إيقاعي عنه في ظل إطار يعتمد على توارد النسق الوزني بانتظام ، وهذا النوع من الشعر - فيما يرى لورانس - يخلق كماله في آفاق بعيدة ، وله طبيعة كل ما هو كامل ومختار ، وهذا الكمال والسمو يحللهما بشكل

وفراغ الثعبان لا يشبهان تعب وفراغ الرجل (يؤكد ذلك اختلاف الايقاع في الشعر بالنسبة لكل منهما) ، فتباطؤ الثعبان الذي « يقترب » يأتي عن حذر مفقود في الرجل الذي « ينزل » وهو - أي الثعبان - « يختار » حذفة نقادة ، من الماء يشربها برفق ، وهذا الوقار أيضا نفتقده في الرجل ، فإذا لم نجد في اللفة ما ينبتها إلى هذه المقابلة بين الاثنين في مكان آخر من القصيدة فعلينا أن ننتبه إلى التغير الذي يطرا على إيقاع الشعر . ولعلنا نلاحظ أن الراوي في القصيدة عندما ينتبه تدريجيا إلى الثعبان يصحب ذلك تطور في الايقاع ، فتطول السطور وتكثر السيزورا بما يعطى حركة الشعر عما كان عليه في البداية ، لكن تدفق الشعر - فيما يرى يونج - يأتي من تأثير المقاطع التي تطول وتنتفخ تدريجيا - لا سيما الحروف المتحركة المطولة - فيتمتث تأثيرا مغالفا تماما ، فأنث تكاد تحس بحركة الثعبان في حركة هذه المقاطع، لكن بتوالي السطور تحس بالنبض يرتفع تدريجيا وكأنه صوت قلب العاطفة ، يأتي هذا الارتفاع في النبض من الوقفات النحوية التي تتقارب بكثرة حواف المطف وغيرها ، كما يأتي من خلال تكرار بعض الكلمات والأصوات التي تميز هذا النمط من الإيقاع ، ويتناسب هذا النبض مع الحالة النفسية - بل هو يكاد يكون العامل الأول في تحديد الشعور الذي ينتقل من حالة التأمل للمعانى إلى الانفاس التي تنطوي عليها حياته الصامتة إلى استجماع معارفه عنه التي تسير ببطء في هذا المخلوق . فيبلغ إيقاع الشعر عند الوصول إلى تلك النتيجة ذروة الاصطحاب . وبشكل عام فإن الإيقاع بأنواعه المختلفة في هذه القصيدة لا يكاد يثبت لحظة إلا ليتخذ منها قاعدة أو نقطة بداية ينطلق منها على نحو آخر ، ولكل حركة يخطوها الإيقاع دلالة توازن المعاني الجزئية في القصيدة وترسم ملامح الشخصيات وتكشف عن الحالة النفسية لكل شخصية ، فتنتجى الكلمات المفردة عن معانيها وتترك للإيقاع مهمة انتخاب معان جديدة لها قد تبلغ حدا تقف فيه على التقيض من المعاني الحقيقية لكل كلمة على حدة . كما أن الشكل الإيقاعي النهائي لا يتحدد حسب متطلبات وحدة شكلية وإنما حسب مقتضيات وحدة وجدانية تعبر عن الطبيعة الدرامية للحظة معينة بكل ثرائها وتنوعها وكأنه « النطق المباشر الذي يطلقه الرجل الكل » عندما ينطق لسانه وعقله ووجدانه وجسده في وقت واحد في سعي إلى الامساك والتثبيت بكل شيء .

كمال منلوخ حمدي

معادلا لأنار التجربة الطبيعية وإنما تؤثر فيه بطريقة مجازية معقدة ، وهكذا قد لا يفيد حديثنا عن الشكل العروضي للإيقاع في هذا النوع من الشعر بقدر ما هو مهم بالنسبة للشعر المؤزون ، وكما أن الشكل هنا لا ينهض على العروض بل على المجاز فانه من ثم يحتاج عند تحليله إلى اطار شاعري للنفس لا إلى نظام للعد والحساب ، وقد أوضح لورانس هذا في خطاب إلى ادوارد مارش يقول : « انتي اقرأ شعري « بالطول » أكثر منه « بالنبر » ، كحركات في « الخطو » أكثر مما هو « أقدام » تضرب الأرض ، انه يعتمد كلية على الوقفة pause الطبيعية ، وعلى التطويلات الطبيعية lingering للصوت حسب الاحساس . انه النموذج الوجداني الخفي الذي يصنع الشعر وليس الشكل الظاهري . انه تسرب الاحساس شيء غامض غموض التعبير في الصوت الذي يحل العاطفة . انه لا يعتمد على الاذن خاصة وإنما على الروح الحساسة .

ويفرغ يونج في الجزء الأخير من هذه الدراسة إلى تطبيق هذه المبادئ النظرية على قصيدة د. هـ. لورانس « الثعبان » ، نختزى من هذا التطبيق مثلا واحدا اذ قد لا يفيد التحليل الكامل لقصيدة ليست بين يدي القارئ كثيرا ، فيلاحظ فيما يتعلق بالإيقاع الشعري في هذه القصيدة أنها تعج بالتغيرات الحادة في الخطو والنبض ، فالتغيرات إيقاعات بعض الأجزاء بينما تنفك أخرى وتضرب على ذلك مثلا أن السطور الأولى من القصيدة تبدأ بأقدام من الأنابيست المتطاول الذي يجرى ما يقطع توارده عدد من المقاطع القصيرة المنبورة التي تثقلها الصوامت ، يتلوها عدد من الأيامي ينتهي بسطر بالغ الطول يقضي إلى نهاية ضعيفة ، وبذلك تبدو حركة السطور الأولى منقطعة وغير مستقيمة ، فكان الشعر يتحرك بفعل نوبات تشنجية وكأنه يبدأ وكما لو كان المتكلم قد خارت قواه ، أو كأنه غير عاين بما ينبغي أن يقول ، يؤكد ذلك استعمال الشاعر اللفة العارضة التي تصادفه والتي تحتاج إلى التثديب ، لكن هذه الملامح تخدم تجربة المتكلم (الراوي) في القصيدة وتوضحها فهو تعب اذ « يهبط درجات السلم » كسول متراخ كما ترجع تيسابه المهمة ، عاطل آتعبته شمس يوليو فوق رأسه ويقترب الثعبان كذلك من البئر ، انه يشبه الرجل بصمته وحركة جسمه الرخو « المتراخية » ، لكن تعب

✽ السيزورا : هي وقفة أو قطع يتم السطر الشعري إلى جزئين غير متساويين فتأتي عادة بعد القدم الثالث (واحيانا بعد الرابع كما يمكن القارئ من انقطاع انفاسه في الوزن السادس)

القراء والكتاب

دعوة مجددة الى تسريع الأدباء :

دكتور شكرى عياد في مقاله بمجلة (المجلة) عدد يناير ٦٩ حاول اكتشاف المصنوع الذى انخله (التفتيح) في الفكر المصرى الحديث ، ابتداء من رفاعة الطهطاوى حتى جيلنا .. قسم الرحلة الى خمسة أجيال .. واتهم الى أن جيل الطهطاوى (الأول) فهم التغيير على أنه دعوة الى التعليم وطبع الكتب ، وأن جيل محمد عبده (الثاني) اتخذ التغيير عنده شكل الدعوة الى الإصلاح والتجديد ، أما جيل العقاد - طه حسين (الثالث) فالتغيير عنده دعوة الى الحداثة والعصرية والصدق ، وجيل الأربعينات (الرابع) حاول الغاية وفشل .. وكان قلبه أشد احتياكاً لفشل الجيل الذى سبقه ..

.. ويصل الكتاب الى الجيل الجديد ولكن الأدب وصيته الكبرى ، التى هي موضوع التعليق .. والدكتور شكرى عياد يرى أن جيل العقاد - طه حسين هو جيل (الفتنة الكبرى) .. هو جيل هبت عليه ثورة ١٩ ، وخبت الثورة وهو في قمة نشاطه .. وثورة ١٩ خدمت لأنها لم تستطع أن تتحول من ثورة سياسية الى ثورة اجتماعية .. وفشل الجيل الثالث يرجع الى عجزه عن فهم القانون الأساسى للتطور وذلك بظفره الى صراع الانحداد (تدمير ديبى قانون اجتماعى) نظرية ميتافيزيقية لا نظرية جدلية ..

.. ولم يقل لنا الكاتب علاقة ضياع الرسالة من الجيل الرابع بأسباب فشل الجيل الثالث ، وما إذا كان الجيل الرابع قد فهم صراع الانحداد فهماً جدلياً أم أن النظرة الميتافيزيقية مازالت تشد هذا الجيل الذى يقترب فيه النيادة ..

.. على أن الدكتور شكرى عياد ينهى مقاله بوصية غريبة يقضى بها الى الجيل الطالع من الأدباء : أن يعمل سيورة وصندوقاً * الطباشير ليعلم عشرة من الأحيين في أعماق الريف .. أى عودة الى حركة الفكر المصرى في أول مراحله !!

.. والوصية المذكورة بشكل حاد ، بعدد سسبقي أن أقضى به الدكتور عبد العظيم أنيس الى جريدة المساء ونشر في الشهر السابق على تركه رئاسة دار الكتاب العربى ، قال : لقد ذهب المهدي الذى يجلس فيه الأدباء الى مكتبه ويسطر قصة أو يكتب قصيدة ..

.. وأنا لا أذهب الى أن موقف الدكتورين بشكل نظرية جديدة لتقييم الأدب في بلدنا .. لكنها ظاهرة تستوجب أن نعرض ونشر على الأجيال ..

• دعوة الأدباء الى الاصطلاح بواجب نحو الأمية .. دعوة مريبة .. نحو الأمية واجب وطنى على كل من يفك الخط .. وأن يشترك المواطنون القادرون على أداء هذا الواجب عمل نبيل .. لكن .. هل الدعوة تشمل الأطباء والمهندسين والصحفيين واساتذة الجامعات وغيرهم أى هل تدعو هؤلاء الى التفرغ لمحو الأمية .. لا أظن الدكتور يهدف الى ذلك .. لأن بم يقصر قصر دعوته على الأدباء ؟ قال الدكتور في حديث شفوى ، أن الأدب في أعلى أشكاله هدفه التعليم .. على أننى أختي أن تكون هنا مناقلة .. فالأدباء مدفوعون الى ترك مهنتهم والاصطلاح بالتدريس ، باعتبار أن ذلك هو شكل التغيير في الفكر المصرى الذى يدعو اليه الدكتور .. ولما فارق بين التدريس - كهدف لحو الأمية أو لبل درجة علمية - والتعليم - كهدف للأدب ..

المؤلفان مختلفان مختلفان الاختلاف وظيفة ماثون القرية عن وظيفة ملحق الأبحاث ..
.. الحقيقة أن نظرية الدكتورين ، على اختلاف حقول تخصصهما ، تدعو لحرية استقلالية للأدب ..

.. أحدهما يريد أدبا تعليميا تختلط وظيفته مع وظيفة التدريس والآخر لا يريد أدبا على الإطلاق وله - حيث هو - نقول : أن مصر ليس لديها مستعمرات حتى تفشل عليها انتاج نجيب محفوظ ، لكن بالتأكيد لو أن لها ، لفشلت انتاج نجيب محفوظ على مستعمرات الأرض جميعا (سبق أن فشل الفكر البريطاني مؤلفات شكسبير عن المستعمرات البريطانية) ..

.. وأخيرا .. لعل هذه الظاهرة لفسر الأزمة الخائفة في نشر الإنتاج الأدبي سواء بالصحف أو بالمجلات أو بالكتب ، فالصحف تكاد أن تكون «وصدة» في وجه الانتاج الأدبي ، وعنتنا مجلات متخصصة في كل شيء إلا موضوع الأدب فلا توجد مجلة أدبية واحدة في هذا البلد الطويل الدريش ..

.. أن محاولات نشر الإنتاج القصصى والشرى بالثمان منقولات بيوت المؤلفين .. تقليد يأخذ طريقه الى أن يصير عرفا ثم قانونا .. « تراجع رأى الرئيس السابق لدار الكتاب العربى » ..

.. وبعد أنا لا أعرف علاقة ذلك كله بفشل الجيل الثالث ..

محمد روميث

ستظل روائع القاهرة تصاحبنا في عاماها الألفى وتجلو لنا إبداع فناني
لك المدينة العريقة وعبقريتهم في التشكيل .

وشبابيك الزجاج المشق كانت من عبقريات القاهرة ومن نتاج مخترعاتها
تصكس بؤى من العوالم الكونية وتمثل فيها الحسى الزخرفى سواد
سبحت بجمال الطبيعة أو أبدعت تلك الاشكال الهندسية المجردة التي نراها
في قبة مسجد القوري ومسجد فلاوون وفي مسجد السلطان حسين وكانها
نوافذ للروح تبعث في المكان ألما أخاذا وتشيع الرضا وهو سمة من سمات
الفن الاسلامي .

واقف كاد هذا الفن الاصيل يندثر مع المعمار الحديث واختفى اغلب
صناعة .

وهذا النموذج الرائع من يدائع الفن الاسلامي مقامة من مقامات
اوسيقى اللونية ضمن مجموعة متحف كلية الاداب بجامعة القاهرة .



شباك زجاجي
من العصر المملوكي

الغلاف الخلفي :

فيل ان تكون النماذج ، كانت الفطاح « تلك العاصمة الطولونية
الزاهرة بروائع الفنون ، فيقدم احمد بن طولون الى وادي النيل
حمل معه لوحة من فنون ساسما استقبلتها المقبرة المصرية وصورها
وكان الخزف من هذا القتون التي ابرت المصريين ببريقها المعنى فابعدوا
فيها في عصر ابن طولون .

وكنى قمة التميز بخلق في العصر الفاطمي واصبح الخزف الفاطمي في
مقدمة روائع فنون القاهرة الاسلامية . وقد تبنى الخزافون في ابداعه ،
وبلقوا حد الرفاهة في صنعه ونفوقوا في تصميماته ، وكانت الرسوم
الادمية ورسوم الحيوان النضر الاساسي في زخارف الخزف الفاطمي
بينما كانت الفروع النباتية والادراك من العناصر الثانوية .
وقد قامت في عصر الفاطميين مدارس للخزف القاهري وكان لكل
مدرسة رائدها ومعلمها .

ولتت مخترعات الخزافين الفاطميين بالفسطاط ترسل روائعها الى أن أمر
الوزير شاور سنة ٥٦٤ هـ (١١٦٨ م) بحرق الفسطاط حتى لا تسبق في يد
الصليبيين حين تدخلوا في المنازعات التي كانت قائمة بين الوزراء الفاطميين
واحترفت الفسطاط وحقرت معها روائع الخزف الفاطمي وغاب بعض
سره ولم يبق في متحفنا الاسلامي سوى بقعة نماذج سليمة وبقايا صحنون
واوان مشحمة ولكنها تحصل دلائل العبقرة القاهري في هذا الفن .



صحن من الخزف
ذي البريق المعنى